ARTĂ ȘI COMUNICARE

Henri Wald Omul și semnele Al. Tănase Destinul artei în civilizația modernă Octavian Barbosa Imagine și cultură Radu Sommer Abstracționism și comunicabilitate Marcel Breazu Obiectul și subiectul estetic Victor Ernest Mașek Angajare estetică, angajare socială Dumitru Matei Procesualitatea estetică a receptării artistice Adrian Rădulescu Două poziții ale publicului față de artă Mihai Nadin Publicul — a patra dimensiune a artei Radu Negru Accesibilitatea, criteriu valoric Ion Pascadi Interes și gust artistic Grigore Smeu Imprevizibilul fanteziei artistice Stroe Marcus și Anca

Editura Meridiane

ARTĂ
şi comunicare

STUDII DE ESTETICĂ ŞI TEORIA ARTEI

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1971

CUVÎNT ÎNAINTE

Înmănuncherea studiilor de estetică şi teoria artei pe care o prezentăm sub titlul „Artă şi comunicare“ nu este o antologie. Ne-am propus să oferim publicului prilejul unei priviri directe pe masa de lucru a oamenilor de ştiinţă şi de cultură care semnează în paginile ei, prilejul de a cunoaşte, astfel, chiar şi prin intermediul unei culegeri în mod fatal restrînse, concepţia, direcţiile de investigaţie şi cîteva, deci, din rezultatele cercetărilor româneşti în problema artă-comunicare. Nu vom alcătui aici, fireşte, un inventar al problemelor tratate. Vom consemna numai cîteva din ideile care ne-au călăuzit în alcătuirea prezentei culegeri.

Istoria valorilor artei este expresia valorilor omului angajat în istorie. Primul act grandios *al omului a fost prima unealtă. Primul act* grandios demiurgic *al omului a fost linia şi desenul încrustate pe acea unealtă. Procesul de umanizare prin artă a dimensiunilor umane ale omului s-a fondat întotdeauna pe instanţe umane : structurile şi fenomenele existenţei sociale, concepţiile corespunzătoare elaborate în jurul ideii de „om“. Arta a construit întotdeauna o atitudine şi a invocat o atitudine, dar atitudinea artei a fost întotdeauna atitudinea epocii. Istoria modurilor specific artistice de a invoca o atitudine trimite la istoria atitudinilor spirituale ale omului. Noua actualitate a artei moderne de pildă, şi anume prin ceea*

ce ea prezintă mai valoros — nu este mai întîi o neobişnuită lume de forme, ci o nouă actualitate a omului. Estetismul zilelor noastre — estetism care proliferează la periferia artei moderne — rămîne în continuare, ca orice estetism, o caricatură erudită, pentru că noua actualitate a omului nu este actualitatea sufletelor absente din lume şi nici actualitatea vidului interior. Ideea de „comunicare" în artă — considerată în accepţia sa cea mai înaltă — înseamnă „a construi" superior, adică în chip revoluţionar.

Filozofia şi arta antică europeană au denunţat în chip strălucit axiologia derivată din comportamentul mitic pentru a afirma omul ca valoare superioară în univers şi în artă. Umanismul şi arta renascentistă au înlăturat înţelegerea omului ca „materie mizerabilă a spectacolului divin" pentru a afirma plenipotenţa coercitivă a raţiunii umane în viaţă şi în artă. Arta modernă a renunţat să se mai supună utopiilor sentimentalismului burghez pentru a îmbrăţişa idealul demnităţii umane constituit ca semn major al maselor în mişcare. Arta modernă nu a „rupt cu publicul" — cum greşit se crede uneori — ci cu straturile de afectivitate depăşite ale publicului. Construind din şi în interiorul spaţiului său specific de spiritualitate, din perspectiva noilor sale întrebări şi experienţe, arta modernă a instituit modificări de substanţă în însăşi structura emotivă şi categorială a percepţiei estetice.

Istoria raportului omului cu arta este în acelaşi timp istoria percepţiei specific estetice a artei, adică istoria umană a ochiului şi a urechii, o istorie în care cercetătorul caută secretele sensibilităţii lor imaginative dar, mai ales, evoluţia sensibilizării lor axiologice.

Dacă printre obiectivele pe care şi le-a propus, această culegere va întări încă o dată convingerea lucrătorilor din domeniul culturii că eficacitatea funcţională a frumosului deţine o importanţă incomensurabilă în raport cu orice alte tipuri de eficacităţi, şi că orice inves-

tiție în sfera raportului artă-comunicare se convertește direct în tezaur național — începînd cu omul care se adresează frumosului și sfîrșind cu frumosul care se adresează omului — ea își va găsi pe deplin justificarea.

DUMITRU MATEI

HENRI WALD

OMUL ȘI SEMNELE

Pînă nu de mult, se credea că semnele semnifică niște semnificații anterior elaborate, că la început a fost informația și apoi a apărut comunicarea. De cîteva decenii se știe că semnele nu sînt numai mijloace de comunicare a informației, ci participă nemijlocit la însăși constituirea informației. Informația se formează în și prin comunicare. La temelia diverselor informații pe care le transmite, fiecare mijloc de comunicare are chiar propria lui informație. Semnele vorbirii — sunetele — prin debitul, intonația și accentul lor, transmit o informație preponderent pragmatico-afectivă și personală, în vreme ce semnele scrierii alfabetice — literele — prin caracterul lor uniform, neutru și reversibil, transmit o informație preponderent intelectuală și impersonală. Trăirile oamenilor nu se pot transforma în idei decît prin intermediul diverselor sisteme de semne și în primul rînd prin *vorbire.*

Descoperirea faptului incontestabil că semnul nu este numai un mijloc de transmitere a informației, ci și un mijloc de elaborare a ei, i-a determinat pe mulți teoreticieni contemporani să exagereze importanța semnului în dauna semnificației. După părerea lor, cultura nu este nimic altceva decît o rețea de semne prin care oamenii își organizează raporturile dintre ei, precum și raporturile lor cu natura. Semnificația se reduce astfel doar la un raport imediat între două semne. Orice semnificație care s-ar afla *dincolo* de un anumit sistem de semne, într-o lume

transcendentă, sau *dincoace* de el, într-o lume transcendentală, nu poate fi decît o iluzie și o prejudecată. Sîntem invitați să ne integrăm într-o cultură fără „Dumnezeu", și fără „Eu". Vechile semnificații teologice și egologice se vor scurge, încetul cu încetul, prin ochiurile rețelei de semne din care va fi alcătuită noua cultură, iar oamenii vor reveni în cele din urmă printre celelalte lucruri ale acestei lumi. O dată cu parazitismul gîndirii și al conștiinței se va termina și cu străvechea prejudecată care a împărțit lumea în două tărîmuri : materie și spirit, obiect și subiect, fenomen și esență...

De pe urma acestor exagerări, cunoașterea s-a ales totuși cu un cîștig : *Semiotica*, știința semnelor.

SEMIOTICA

Cultura este, într-adevăr, sistemul de semne prin care oamenii își reglează relațiile lor cu natura și cu societatea. Însă, făurind unealta și vorbirea, omul a devenit singura ființă capabilă să dea naturii semnificații umane. Fiind un mijloc de comunicare și de elaborare a informației, semnul unește în și prin el materia și ideea : materia semnificantă cu ideea semnificată. Semnul este important nu prin materia sensibilă pe care o *prezintă,* ci prin ideea inteligibilă pe care o *reprezintă*. Creșterea distanței dintre semnificația ideală și semnificantul material sporește tensiunea gîndirii și duce la intensificarea elaborării unor idei din ce în ce mai generale. Istoria culturii este istoria stilizării semnificantului și a abstractizării semnificației. În vreme ce, în structura semnalului, semnificația și semnificantul nu sînt încă diferențiate, în structura semnului, semnificația se îndepărtează din ce în ce mai mult de semnificant. Semnalul aparține naturii, semnul aparține culturii.

Semiotica studiază sistemele de semne, analizînd modul în care unitățile distinctive compun unitățile semnificative, adică modul în care literele o și m compun cuvîntul *om,* sau modul în care „ieșirea muncitorilor dintr-o

«uzină taylorizată»" și „ieșirea oilor dintr-un țarc" compun, în faimosul film al lui Charlot, protestul împotriva gregarizării omului.

Prin semiotică, cunoașterea s-a îmbogățit cu o nouă definiție a omului : *Homo significans*. Omul este singura ființă creatoare de semnificație. Numai el este în stare să folosească materia pentru a semnifica, cu ajutorul ei, ideea. Dacă prin semnale animalele se adaptează la natură, prin semne, omul o transformă, dîndu-i rosturi omenești. Prin semnale, animalele rămîn în cadrul naturii ; prin semne, oamenii izbutesc să „iasă" din natură, să se ridice deasupra ei și să-i adauge cultură.

Dezvăluind contribuția semnelor în formarea semnificațiilor, semiotica aduce pe pămînt raiul ideilor „pure" și permite înțelegerea mai adîncă a gîndirii creatoare. Spiritul supraviețuiește trupului deoarece are propriul său trup : vorba. În și prin vorbire, ideile se formează, se păstrează și, eventual, durează. Semiotica este o teorie *critică* a culturii.

SEMNELE

Invenția fundamentală a omului, aceea prin care a reușit să salte din natură în cultură, este *semnul*. Omul este singura ființă care a devenit în stare să folosească un lucru pentru a *fabrica* și pentru a *semnifica* un alt lucru. Numai omul a izbutit să facă dintr-un lucru un mijloc. Așa au apărut, împreună și intercondiționîndu-se, mijloacele de producție și cele de comunicare, unealta și vorba. Așa a început miraculoasa istorie a semnelor.

În natură nu există semne. Semnele sînt create de om. Lumea a căpătat *însemnătate* de cînd există oameni care să i-o dea. Oamenii sînt singurele ființe creatoare de semne.

Un lucru devine semn din clipa în care încetează să mai fie interesant prin ceea ce *prezintă* și începe să fie interesant prin ceea ce *re-prezintă*, din clipa în care materialitatea lui sensibilă întruchipează o idee care nu poate

fi decît inteligibilă. De aceea, orice semn are întotdeauna două dimensiuni fundamentale : semnificantul, care poate fi perceput, şi semnificaţia, care nu poate fi decît pricepută. Unealta este un semn al cărui semnificant constă în materialitatea lui şi a cărui semnificaţie constă în funcţia lui practică ; vorba este un semn al cărui semnificant constă în sonoritatea lui şi a cărui semnificaţie constă în mesajul pe care îl vehiculează. Prin semne, natura generează cultura şi cultura transformă natura. Prin semnificantul şi semnificaţia unui semn, oamenii ajung să reflecte dialectica dintre prezenţă şi absenţă, dintre fenomen şi esenţă, dintre eveniment şi lege.

În natură nu există decît semnalele prin care comunică între ele diversele animale. Însă, într-un semnal, semnificantul şi semnificaţia nu sînt încă diferenţiate şi deci distanţarea dintre semnificaţie şi semnificant nu este posibilă. De aceea, semnalul este nemijlocit legat de o împrejurare prezentă, este invariabil şi nearticulat. Nechezatul unui cal din zilele noastre nu se deosebeşte, probabil, de nechezatul cailor de pe vremea comunei primitive. Dimpotrivă, semnele prin care comunică oamenii sînt mediate, variabile şi dublu articulate. *Mediate,* deoarece legătura lor cu realitatea se stabileşte prin intermediul semnificaţiilor, *variabile,* pentru că îndepărtarea semnificaţiei de semnificant duce la rafinarea semnificantului şi la abstractizarea semnificaţiei, *dublu articulate,* deoarece vorbirea se compune din *moneme* — cele mai elementare unităţi semnificative — şi *foneme* — cele mai elementare unităţi distinctive. O cantitate finită de sunete face posibilă o infinitate de cuvinte, fraze, propoziţii, după cum cîteva unelte, sustrase de sub presiunea imediată a practicii, permit fabricarea unei cantităţi nelimitate de unelte destinate producţiei.

În vreme ce antropoidul nu era în stare decît să „prepare" unele unelte, omul este capabil să „fabrice" unelte, adică să întrebuinţeze anumite unelte pentru a făuri alte unelte. În primul caz, se modifică un lucru natural, în al doilea, se realizează un produs cultural. Pentru prepararea unei unelte, mîinile sînt suficiente, dar pentru fabricarea unei unelte este nevoie de o a doua unealtă. Prepararea unei unelte se desfăşoară sub

imboldul prezentului, în vreme ce fabricarea uneltelor este o acțiune care vizează viitorul.

Există o legătură mai adîncă decît se crede între „dubla articulație" a limbajului și „a doua unealtă" a producției. Oamenii au ajuns să fabrice unelte cu ajutorul altor unelte după ce izbutiseră să articuleze expresii semnificative cu ajutorul unor sunete nesemnificative. Ambele performanțe implică o anumită îndepărtare de mediul înconjurător și capacitatea de a semnifica ceea ce e încă absent prin ceea ce este prezent. Ca și a doua unealtă, care nu este nemijlocit legată de producție, a doua articulație nu este nemijlocit legată de comunicare. Atît „a doua articulație", cît și „a doua unealtă", scăpînd de sub urgența practicii imediate, deschid perspectiva unei variații infinite. De la piatra cioplită și îndemnuri, omenirea a ajuns la navele cosmice și lingvistica matematică.

Descoperind că semnul nu este numai un mijloc de comunicare a informației, ci și un mijloc de elaborare a ei, unii teoreticieni sacralizează semnificantul și sacrifică semnificația. Sîntem invitați să renunțăm la străvechea prejudecată care a împărțit lumea, de frică și din ignoranță, în două tărîmuri opuse : materie și spirit, obiect și subiect, lege și libertate etc. Ni se garantează că vom scăpa, astfel, și de parazitismul conștiinței. Oamenii ar trebui să-și dea seama, în sfîrșit, că idealurile lor nu reprezintă decît ochiurile goale ale rețelei de semne prin care își reglează raporturile cu societatea și natura. Însă istoria umanității nu este numai procesul prin care oamenii cad, din cînd în cînd, sub stăpînirea semnelor, ci, mai presus de toate, procesul prin care oamenii făuresc semnele pentru a îngrădi risipa de energie din natură și societate.

ELABORAREA INFORMAȚIEI

Dacă ar trăi în zilele noastre, cînd oamenii sînt bombardați cu informații din toate părțile, Lessing ar striga

mai tare decît la jumătatea veacului XVIII că preferă să caute adevărul decît să-l primească de-a gata.

Asaltat de atîtea informaţii, omul contemporan redevine mai mult culegător de adevăruri decît creator de noi idei, iar spiritul său tinde să lenevească.

Omul se deosebeşte de celelalte fiinţe tocmai prin puterea sa miraculoasă de a-şi spori informaţia. De cînd a ieşit din „paradisul" adaptării la mediu şi a intrat în „infernul" transformării acestui mediu, omul a devenit o fiinţă creatoare. Omul nu se mulţumeşte cu ceea ce îi oferă natura şi începe să-i adauge cultură. Creaţia umană este actul de răzvrătire împotriva naturii prin care se inaugurează istoria culturii. O lume în care lucrurile se înfăţişează oamenilor ca fenomene, nu ca esenţe, poate fi cunoscută şi stăpînită numai prin inventarea unor mijloace care să permită descoperirea esenţelor din spatele fenomenelor. Nemulţumit cu informaţiile pe care simţurile le primesc din partea fenomenelor, omul a făurit vorbirea, care este în stare să-i furnizeze informaţii despre esenţă.

Însă informaţiile despre esenţialul din realitate nu sînt primite spontan „dinafară", ci trebuie construite conştient „înăuntru". Articulînd vorbe *asemănătoare* ori de cîte ori aveau de-a face cu fenomene *asemănătoare*, oamenii au ajuns să facă abstracţie de diferenţele dintre lucruri şi să descopere astfel mai întîi proprietăţile lor *comune*, apoi pe cele *generale* şi în cele din urmă pe cele *universale*. Vorbirea este principala invenţie prin care oamenii reuşesc să descopere legile lucrurilor. Cu ajutorul vorbirii, oamenii îşi conceptualizează percepţiile, făurindu-şi, astfel, plus-informaţia de care au nevoie în intervenţia lor asupra mediului înconjurător. Fiind, prin energia ei metaforică, principalul instrument al abstractizării şi generalizării, vorbirea adaugă informaţiilor senzoriale o plus-informaţie intelectuală. În faţa unui obiect oarecare, animalele nu au decît informaţii senzoriale, în vreme ce omul are la dispoziţie şi informaţii intelectuale, în lumina cărora este capabil să ştie despre ce e vorba. Privirea vulturului este mai ageră decît privirea omului, dar omul vede mai mult şi mai multe decît vulturul. Numai omul poate să ştie că lucrul cu care

se „joacă“ o pisică este un ghem de lînă, deoarece numai el poate identifica lucrurile în lumina unor noţiuni care le reflectă esenţa.

În vreme ce informaţiile senzoriale nu pot oglindi decît unul sau mai multe fenomene prezente, informaţiile intelectuale reflectă proprietăţile esenţiale ale oricărui lucru de acelaşi gen. O noţiune are o faţă orientată spre trecut şi cealaltă spre viitor. Ea rezumă o experienţă trecută şi prospectează o alta viitoare. Plusul de informaţie pe care îl conţine o noţiune faţă de informaţia pe care o aduc simţurile rezultă din activitatea de abstractizare şi generalizare a vorbirii. Datorită acestui „cîmp creator“, care se întinde şi se extinde între informaţia adusă de simţuri şi plus-informaţia furnizată de activitatea lingvistică a gîndirii, omul a devenit singura fiinţă din care poate să iasă mai multă informaţie decît a intrat.

Bombardamentul informaţional la care este supus omul contemporan ameninţă să restrîngă tocmai acest „cîmp de creaţie“. Educaţia tinde să devină dresaj şi „reflecţia intelectuală“ înclină să se degradeze pînă la nivelul inferior al „reflexelor senzoriale“. Într-un asemenea moment istoric este mult mai educativ a-i învăţa pe oameni să elaboreze adevăruri noi, decît a le oferi de-a gata pe cele vechi şi, eventual, învechite. Căutarea individuală a informaţiei este mai rodnică decît informaţia căpătată din partea societăţii.

Discuţia publică, dezbaterea ştiinţifică, convorbirea maestrului cu discipolii şi meditaţia personală sînt principalele mijloace de educare a gîndirii creatoare şi de contracarare a tendinţei contemporane de a diminua spiritul creator al omului. Citirea rapidă şi informarea electronică trebuie mereu completate cu „iscusita zăbavă“ a lecturii individuale...

CREAŢIA

Natura nu creează. Ea se dezvoltă. Natura nu poate decît să execute programul genetic „înscris“ în structura

acizilor nucleici din cromozomi. Natura are tendinţe, nu intenţii. Ea nu este nici vitregă, nici binevoitoare, ci indiferentă. Numai omul este creator, deoarece numai el, inventînd unealta şi vorbirea, a reuşit să „iasă" din natură, să i se opună şi încetul cu încetul să o cunoască şi să o stăpînească. Creaţia este un act de răzvrătire. Omul este nemulţumit cu ceea ce îi oferă natura şi de aceea începe să-i adauge cultură.

Ca *descoperire*, creaţia este asigurată de *unitatea* dintre natură şi om, dar ca *invenţie*, creaţia este alimentată de *opoziţia* dintre om şi natură. Într-o lume în care esenţele inteligibile nu sînt accesibile direct, ca în raiul lui Platon, ci indirect, prin fenomenele sensibile prin care se manifestă, omul nu poate stăpîni natura prin practică decît dacă se supune legilor ei prin teorie. Adevărurile reflectă realitatea, dar sînt creaţii omeneşti. Omul nu poate cunoaşte decît *omeneşte* ceea ce există independent de om...

Gîndirea străbate distanţele dintre fenomen şi esenţă prin scurt-circuitarea distanţei dintre sensibilitate şi raţiune. Creaţia este, în primul rînd, străfulgerarea prin care percepţiile se conceptualizează dînd naştere unei noi idei. *Evrika* înseamnă că „perceperea" s-a transformat în „pricepere", că raţiunea a izbutit să scoată la iveală esenţa inteligibilă din oglindirea sensibilă a fenomenului. Cu cît esenţa căutată se află mai departe de fenomenul perceput, cu atît „cîmpul de creaţie" care se întinde între sensibilitate şi raţiune trebuie să fie mai amplu şi mai cultivat. Cum ar fi reuşit altfel Marx să parcurgă distanţa întortocheată care uneşte dar şi desparte „preţul" mărfurilor de „munca socialmente necesară" din care izvorăşte „valoarea" lor ?... O întîmplare obişnuită nu prilejuieşte o descoperire excepţională decît dacă i se întîmplă unui om excepţional. Nu *mărul* care cade într-un cap, ci *capul* în care cade un măr poate descoperi legea gravitaţiei... Ca să descoperi că pomul din faţa ta este un cais nu este necesar ca raţiunea să se fi îndepărtat cine ştie cît de sensibilitate, dar ca să întrezăreşti penicilina într-un mucegai trebuie ca raţiunea să-şi fi cîştigat mult mai multă independenţă faţă de sensibilitate. Uneori raţiunea este nevoită să contrazică informaţiile pri-

mite din partea simțurilor pentru a ajunge la adevăr. Copernic și Einstein nu sînt singurele exemple.

Omul este singura ființă creatoare, deoarece, prin inventarea uneltei, poate produce mai multă valoare decît consumă, iar prin inventarea vorbirii, poate furniza mai multă informație decît primește. Istoria omenirii a început cu adevărat o dată cu apariția plus-produsului și a plus-informației. Însă, după cum circulația banilor ascunde faptul că munca poate să realizeze un plus-produs, tot așa circulația ideilor ascunde faptul că vorbirea poate să creeze o plus-informație. Plus-informația rezultă din capacitatea omului de a abstractiza și de a generaliza cu ajutorul vorbirii.

Vorbele nu se mulțumesc să indice prezentul, ci făcînd posibile, prin energia lor metaforică, abstractizarea și generalizarea, ele vizează esența reiterativă a lucrurilor și prospectează astfel și viitorul. Importanța prețurilor lasă în umbră rodnicia muncii în fabricarea mărfurilor, iar strălucirea înțelesurilor lasă în umbră fecunditatea vorbirii în formarea ideilor. În vreme ce orînduirea capitalistă speculează plus-produsul realizat prin muncă, filozofia idealistă speculează plus-informația realizată prin vorbire. Plus-produsul devine „venit", iar plus-informația devine „Idee", absolută sau apriorică. Munca neplătită a lucrătorilor generează capitalismul, iar activitatea ignorată a vorbirii generează idealismul.

O idee filozofică este atît de îndepărtată de vorba prin care s-a format și se exprimă încît pare să vine din altă lume, transcendentă sau transcendentală. Înțelesul unei categorii filozofice fiind universal, vorba prin care circulă devine transparentă și aproape imperceptibilă. Uitarea vorbirii a favorizat idealismul. Însă tot atît de idealistă este și uitarea contemporană a gîndirii.

Ideile se formează, se păstrează și se dezvoltă în și prin vorbire. Organizarea socială are nevoie să se știe, în primul rînd, ceea ce este comun și deci comunicabil în diferitele lucruri cu care au de-a face oamenii și în diferitele atitudini umane față de ele. Dezvoltarea societății cere însă să se treacă de la oglindirea însușirilor comune la reflectarea proprietăților generale și apoi la cunoașterea trăsăturilor universale. *Comune* sînt însuși-

rile prin care se *aseamănă* unele lucruri, *generale* sînt proprietăţile prin care se *identifică* toate lucrurile de acelaşi gen, iar *universale* sînt trăsăturile *inerente* oricărui lucru.

Prin limbaj, societatea pune la dispoziţia fiecăruia principalul instrument de creare a ideilor.

COMUNICABIL ŞI INCOMUNICABIL

S-au înmulţit, în ultima vreme, teoreticienii limbajului care deplîng incomunicabilitatea dintre oameni. Dacă se pleacă de la convingerea că nu oamenii vorbesc o anumită limbă, ci o anumită limbă *SE* vorbeşte de către oameni, atunci este firesc să se ajungă la concluzia că limbajul este o piedică în calea comunicării dintre oameni. „Cred că un om nu este niciodată cu adevărat liber, deoarece are mereu limbajul în spinare“ [1], regretă filozoful francez Brice Parain. Gîndindu-se cu nostalgie la un alt mijloc de comunicare decît limbajul, Brice Parain scrie : „Dacă am putea trăi comunicînd fără să vorbim, în mod nemijlocit, în sensul foarte tare al acestui cuvînt, ar fi frumos. Nu-i posibil. De aceea am sentimentul unui blestem analog cu păcatul originar“ [2]. Nu e de mirare că Brice Parain ajunge, în cele din urmă, la concluzia că „istoria limbajului este istoria minciunii“ [3].

Este oare posibilă o asemenea comunicare directă, nemijlocită, nelingvistică ? Evident ! Există o asemenea comunicare : comunicarea *naturală* dintre animale. Ea se propagă nemijlocit, ca focul în pădure. Însă, comunicarea naturală, fiind nemijlocit legată de o împrejurare prezentă, este strict senzorială, nearticulată, nedialogală, in-

---

[1] Brice Parain, *Entretiens avec B. Pingaud*, Gallimard Paris, 1966, p. 139.
[2] *Ibidem*, p 122.
[3] *Ibidem*, p. 26.

variabilă, concretă și individuală. Lătratul unui cîine semnalează un eveniment imediat și de aceea este manifestarea unei reacții exclusiv senzoriale, sunetele pe care le scoate nu le poate diferenția și deci nu le poate articula altfel decît așa cum ies în mod spontan ; fiind o reacție determinată de prezent și care vizează exclusiv prezentul, lătratul nu poate deveni întrebare și deci nu așteaptă nici un fel de răspuns ; cîinii de azi latră ca pe vremea cînd nu existau încă oameni ; în sfîrșit, fiecare cîine latră în felul său ; *lătratul* este un cuvînt și deci o abstracție umană.

În vreme ce animalele comunică între ele prin semnale, oamenii comunică între ei prin semne. Semnalizarea este un fenomen natural, iar semnificarea este o creație culturală. A vorbi înseamnă a articula sunete prezente pentru a semnifica împrejurări absente. Viitorul este cea mai umană dimensiune a timpului. Numai omul poate prospecta viitorul, numai el poate transforma viitorul în prezent, numai prin idealurile omului poate viitorul să participe la acțiunile prezentului. Însă viitorul, spre deosebire de prezent, nu este sensibil, ci doar inteligibil. Viitorul nu poate fi arătat. La el nu se poate ajunge decît cu vorba. Siliți de lupta cu natura să-și comunice unii altora intențiile acțiunilor viitoare, oamenii s-au deprins, treptat, să-și păstreze și pentru ei înșiși vorbele prin care comunicau cu ceilalți. Așa au învățat să gîndească. Gîndurile nu pot fi formate și păstrate decît în și prin vorbe. Dacă este adevărat că pofta vine mîncînd și veselia vine rîzînd, atunci este cu atît mai adevărat că gîndirea vine vorbind. Atitudinile pragmatice și afective ale oamenilor nu devin gînduri decît în și prin vorbire. Comunitatea umană pretinde membrilor ei să-și comunice ceea ce este comun în lucruri și în atitudinea lor față de ele. Nu este comunicabil decît ceea ce este și ceea ce poate deveni un bun comun. Ceea ce este strict individual nu este comunicabil unei comunități umane, deoarece nu face parte din cultură, ci din natură. Fără a fi liniștită, natura e tăcută. Grăitoare nu este decît

cultura. Tăcerea nu poate exista decît „dincoace“ de cultură, în natură, sau „dincolo“ de cultură, în cosmos ; în cultură răsună necontenit trecerea vorbirii în gîndire și a gîndirii în vorbire. A gîndi nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti. În cultură, tăcerea nu înseamnă lipsa vorbirii, ci întreruperea exteriorizării ei. Așa se explică de ce tăcerea oamenilor poate fi atît de elocventă.

Spre deosebire de comunicarea dintre animale, care este naturală, nelingvistică și imediată, comunicarea dintre oameni este, dimpotrivă, culturală, lingvistică și mediată. Vorbirea recurge la sensibilitate, dar pentru a informa intelectul, ea este dublu articulată — în foneme distinctive și moneme semnificative — dialogală, evolutivă, abstractizantă și generalizantă. Istoria puterii umane asupra naturii începe cu îndepărtarea semnificației inteligibile de semnificantul sensibil audio-vizual. Vorbirea și scrierea devin din ce în ce mai rafinate și gîndirea devine din ce în ce mai abstractă și mai capabilă să descopere identitatea lucrurilor din spatele diversității lor. În fața limbajului, libertatea oamenilor este atît paradigmatică, cît și sintagmatică, atît de selecție, cît și de compunere.

Lupta îndreptățită împotriva vorbăriei a ajuns, astăzi, să nedreptățească însăși *vorbirea*. Suspendarea limbajului ar însemna însă renunțarea la cultură și recăderea în natură. În geneza omului, limbajul este într-adevăr „originar“, dar nu este un „păcat“, ci principalul instrument al construirii culturii. A dori să înlături rezistența pe care limbajul o opune gîndirii seamănă cu dorința porumbelului lui Kant de a scăpa de rezistența aerului în timpul zborului... Sentimentul tragic pe care îl trăiesc unii în fața limbajului provine din dorința absurdă de a comunica incomunicabilul, de a comunica intimitatea vieții prin intermediul limbajului sau de a comunica idei prin ocolirea limbajului. Prin limbaj, societatea vorbește în fiecare din noi și ne permite astfel să-i vorbim. Monologăm în limba poporului din care facem parte.

RECITIREA MITURILOR

Imaginea lucrurilor se formează răsturnat pe retina noastră, dar creierul, pe baza experienței, o restabilește. În fața unei lumînări aprinse, copiii arată flacăra la capătul de jos... În copilăria omenirii, în primele concepții despre lume, în mituri, adevărurile se formau cu capul în jos.

Mitul este o concepție în care pragmaticul, afectivul și raționalul sînt la începutul diferențierii lor, în care trăirea pragmatico-afectivă este preponderentă, în care universul nu poate fi încă desprins de individual. În mit se manifestă deja demersul fundamental al gîndirii umane — *folosirea unui lucru pentru a semnifica un alt lucru* — dar încărcătura lui pragmatico-afectivă menține rațiunea în preajma sensibilității. Mitul este o povestire care se adresează în mult mai mare măsură sensibilității decît rațiunii. O poveste mitică este mai degrabă un model operațional decît o teorie explicativă. Povestind isprăvile exemplare ale unor ființe prodigioase, oamenii sperau să se împărtășească și ei din forța și înțelepciunea eroilor pomeniți. Mitul evocă pentru a invoca. Mitul avea și o valoare magică. La începuturile istoriei lor, oamenii își povesteau pentru a se îndemna la acțiune și mai puțin pentru a-și spori cunoștințele.

Prin mit, oamenii încercau să înțeleagă „necunoscutul" de dincolo de fenomene și, eventual, *să se și* înțeleagă cu el. Însă precumpănirea vieții pragmatico-afective nu le îngăduia să depășească oglindirea individualizată a „necunoscutului". Modelul „necunoscutului" era animalul, ascuns în dosul unei stînci. El nu era „invizibil", ci doar „nevăzut". Primul care izbutea să-l vadă era cel ce se afla în fruntea grupului de vînători : șeful. Necunoscutul a devenit „invizibil" și chiar „incognoscibil" mult mai tîrziu, după ce rațiunea a căpătat o pondere îndeajuns de mare.

Miturile nu sînt lipsite de raționalitate, ci de exactitate. Ele nu reflectă adevărata cauză și adevărata esență a lucrurilor și a evenimentelor, dar reflectă deja faptul de extremă generalitate că lucrurile și evenimentele au o

cauză și o esență. Numai că preponderența pragmaticului — *neputința* — și a afectivului — *frica* — mențin aceste adevăruri cu capul în jos.

Este adevărat că omul marchează trecerea de la „paradisul" ignoranței la „infernul" cunoașterii, de la consum la producție, dar nu se prăbușește din rai pe pămînt, ci se înalță de la adaptarea la mediu la transformarea mediului. Cunoașterea este într-adevăr „originară", dar nu este un păcat, ci o virtute. În mitul genezei din Vechiul Testament acest adevăr se află răsturnat.

Focul are, fără îndoială, o deosebită importanță în dezvoltarea culturii, dar el n-a fost coborît din cer, ci ridicat de pe pămînt : geniul uman este acela care a transformat incendiul devastator din natură în focul făuritor de cultură.

Sisif nu înseamnă o muncă mereu zădărnicită, ci o activitate mereu reînnoită. Munca lui Sisif nu reprezintă un chin, deoarece căutarea adevărului e mai pasionantă decît utilizarea lui. Creația nu este un blestem, ci o victorie.

Determinismul prin care dezorganizarea uniformizantă a haosului inițial cedează treptat în fața organizării diferențiatoare a materiei în mișcare apare în Biblie sub forma *finalismului* prin care Dumnezeu creează în fiecare zi forme de existență superioare celor create în ajun, încununîndu-și activitatea „negentropică" prin făurirea omului după chipul și asemănarea lui.

Creșterea distanței dintre sensibilitate și rațiune, prin perfecționarea uneltelor și dezvoltarea capacității de abstractizare, permite astăzi restabilirea adevărurilor fosilizate în mituri și considerarea mitului ca pe o modalitate arhaică a teoriei.

Într-o vreme în care viața pragmatică și afectivă era mult mai intensă decît activitatea intelectuală și cognitivă, mitul era singura modalitate de înlănțuire coerentă a ideilor.

Miturile au fost întotdeauna menite să stabilească o legătură între ceea ce oamenii *puteau* să facă și ceea ce *doreau* să facă. Prin mituri, oamenii fandau în necunoscut și în viitor, căutînd să înțeleagă trecutul, începutul, originea.

Dacă se poate spune că mitul este modalitatea arhaică a teoriei, atunci trebuie să se admită că teoria este modalitatea contemporană a mitului. Însă, în vreme ce mitul este o „teorie“ în care rațiunea se află în preajma sensibilității și nu poate să reflecte universalul decît individualizat, teoria este un „mit“ în care rațiunea s-a distanțat de sensibilitate și poate autonomiza printr-un concept reflectarea universalului. În mit, *generalul* este, de cele mai multe ori, *geneza ;* originea seamănă cu universalul : depășește orizontul percepției.

După cum metaforele au participat la formarea noțiunilor, tot așa miturile participă la formarea categoriilor și a teoriilor. Istoria cunoașterii nu se poate dispensa de mituri. În secolul trecut, mitul științei era *modelul mecanic ;* în veacul nostru, mitul științei este *modelul electronic.* Nu li se poate cere savanților decît să devină, atunci cînd e cazul, *iconoclaști ;* cînd un mit începe să frîneze dezvoltarea cunoașterii să fie înlocuit cu un altul mai cuprinzător. Și așa mai departe...

Miturile trebuie supuse, periodic, unei recitiri contemporane. În vreme ce miturile se imobilizează, conceptele evoluează. Miturile sînt conservatoare, conceptele sînt revoluționare. Miturile sînt dogmatice, conceptele sînt critice. Miturile transformă limitele *istorice* ale cunoașterii în limite *logice* ale gîndirii. Miturile permit pasivitatea gîndirii, conceptele au nevoie de activitatea ei. Miturile se impun, conceptele se propun.

REÎNTREGIREA OMULUI

Cel mai uman demers al omului este ridicarea la idei din ce în ce mai generale. Omul este singura ființă capabilă să-și transforme trăirile în idei. Saltul de la trăire la idee îi permite omului să economisească o cantitate din ce în ce mai mare de energie. Din nenumăratele trăiri individuale, ideile rețin numai ceea ce este *comun* și deci *comunicabil* întregii *comunități* umane. Generalitatea ideilor reflectă generalitatea proprietăților

esenţiale ale lucrurilor şi a raporturilor esenţiale dintre ele. Cu cît o idee este mai generală, cu atît cantitatea de energie economisită este mai mare. Din pricina slabei lor puteri de generalizare, lupta cu natura a primilor oameni a fost deosebit de grea. Este mai obositor să numeri cu pietre decît să calculezi cu cifre. Gîndind, trecînd de la o idee la alta, de la o idee mai puţin generală la o idee mai generală, omul cheltuieşte o cantitate de energie incomparabil mai mică decît cantitatea de informaţie pe care o obţine şi decît cantitatea de energie naturală şi socială pe care o poate economisi. Să ne gîndim la eforturile fizice de care este scutit omul prin inventarea tele-grafului, tele-fonului, tele-viziunii !... Să ne gîndim şi la risipa de energie din natură pe care o îngrădeşte o nouă descoperire agronomică, fizică, chimică sau biologică, precum şi la risipa de energie din societate pe care o micşorează o mare idee politică.

Ridicarea la idei înseamnă ridicarea omului din natură şi făurirea culturii. Istoria culturii este creşterea distanţei dintre sensibilitate şi raţiune. Fără raţiune, sensibilitatea rămîne „dincoace" de cultură, în natură, însă fără sensibilitate raţiunea se prăbuşeşte „dincolo" de cultură, din nou în natură. Animalele n-au raţiune, iar roboţii n-au sensibilitate. Desprinsă de viaţa afectivă a oamenilor, de aversiunile şi aspiraţiile lor, tehnica însăşi ar fi absorbită de natură, aşa cum au fost înghiţite de natură toate culturile părăsite de-a lungul istoriei. Culturii îi este necesară unitatea contradictorie dintre sensibilitatea şi raţiunea omului. Raza de acţiune a oamenilor asupra naturii creşte o dată cu extinderea cîmpului cultural care se formează între sensibilitatea şi raţiunea lor. Dacă vorba este corpul ideilor, afectivitatea este sufletul lor. „Marile gînduri vin din inimă", spunea La Rochefoucauld.

Prin raţiune, se realizează unitatea indivizilor într-o anumită societate, iar prin afectivitate se realizează diferenţierea societăţii în personalităţi.

Prin raţiune, societatea contribuie la dezvoltarea individualităţii, iar prin afectivitate individualitatea contribuie la dezvoltarea societăţii. Ca să se cristalizeze în idei noi, nevoile unei societăţi trebuie să treacă, nea-

părat, prin nemulţumirile şi speranţele individualităţilor. Înainte de a se transforma în finalitate, determinismul social acţionează prin afectivitatea individuală. Numai personalităţile sînt îndeajuns de sensibile ca să înţeleagă direcţia în care înaintează istoria. Fără personalităţi, diferenţele dintre oameni s-ar şterge, elaborarea ideilor s-ar opri, platitudinile ar năpădi cultura aşa cum invadează buruienile natura abandonată şi, în cele din urmă, natura ar învinge cultura. Fără diversitatea afectivă a individualităţilor, unitatea raţională a societăţii se transformă în uniformitate şi, treptat, alunecă în afara culturii. Scăpînd de sub controlul scopurilor umane, mijloacele inventate de om încetează să mai fie aliatele omului şi trec de partea naturii.

Bomba atomică sporeşte de nenumărate ori forţele prin care natura poate ruina creaţiile culturii : apa, vîntul, focul, cutremurul etc.

Reţinînd din gîndirea umană numai raporturile raţionale pe care le poate reproduce şi maşina, raţionalismul tehnologic reprezintă numai una din primejdiile „unidimensionalizării“ omului. Cealaltă primejdie este iraţionalismul, care reduce omul la viaţa sa sensibilă, senzorială şi afectivă. Lupta trebuie dusă atît împotriva hipertrofierii raţiunii în dauna sensibilităţii, cît şi împotriva hipertrofierii sensibilităţii în detrimentul raţiunii. Rolul sensibilităţii în cultură este mai mic decît pretind iraţionaliştii, dar mult mai mare decît susţin raţionaliştii. De remarcat că ambele unidimensionalizări ajung, pînă la urmă, la acelaşi rezultat : recăderea omului din cultură în natură.

Trebuie educate ambele dimensiuni ale omului. Progresele activităţii raţionale trebuie echilibrate prin progresele vieţii afective. Mijloacele moderne audio-vizuale pot contracara unidimensionalizarea raţionalistă, iar lectura cărţilor poate contracara unidimensionalizarea iraţionalistă. Prin televiziune şi carte se poate restabili unitatea dintre sensibilitate şi raţiune, ameninţată atît de scientism cît şi de antiintelectualism, fără să se anuleze *distanţa* dintre ele. Fără carte, televiziunea tinde să anuleze distanţa creatoare dintre sensibilitate şi raţiune, reducînd reflecţiile la reflexe ; fără televiziune, cartea

poate fi transformată într-un sistem de semne pe care îl poate mînui și mașina. Numai că, materializată într-o mașină, distanța dintre sensibil și inteligibil rămîne aceeași, constantă, încremenită. Ea nu poate crește decît în gîndirea umană. Și tot gîndirea umană este aceea care poate parcurge distanța dintre „percepere“ și „pricepere“ concretizată într-o mașină. Popoarele analfabete se sperie cînd văd la televizor un tractor venind spre ele. Vizionînd un film care arată cum se asanează bălțile, ele rețin imaginea unei găini care a trecut întîmplător prin cadru. Capacitatea de abstractizare și de generalizare este educată prin lectură.

Textul, prin independența lui atît față de vorbitor cît și față de ascultător, prin reversibilitatea și uniformitatea lui, permite oamenilor să-și făurească formele logice în lumina cărora să poată înțelege ceea ce văd. Simțirea omului trebuie să rămînă subordonată înțelegerii. Vederea lui nu poate fi mai bună decît a vulturului, dar poate fi mai pătrunzătoare. Omul veacului 21 va avea, probabil, o minte mai ascuțită și o viață afectivă mai bogată.

Arta plastică a fost întotdeauna mai mult „transcrierea“ unei vorbiri despre esență decît „descrierea“ unui anume fenomen. În viitor, ea va fi, în mod deliberat, *spațializarea emoționantă* a unei *temporalități cognitive,* semnificantul sensibil al unei semnificații doar inteligibile.

Tehnica zilelor noastre poate duce, așadar, atît la distrugerea omului, cît și la reîntregirea omului. Viitorul omenirii depinde, deci, de om, nu de tehnică.

ÎMPĂRĂȚIA SEMNELOR

Împărăția semnelor[1] o descoperă Roland Barthes în Japonia. Japonia îi apare ca o scriitură vie, ca un model de cultură structuralistă, ca locul în care nu

[1] Roland Barthes, *L'empire des signes*, Albert Skira, Genève, 1970, p. 156.

oamenii sînt dominați de semne, ci semnele dominate de oameni.

Roland Barthes trăiește și gîndește cu toată intensitatea criza spirituală prin care trece societatea contemporană zdruncinată de înlocuirea civilizației mecanice de către civilizația electronică. Trecerea de la mentalitatea alfabetică la mijloacele audio-vizuale de comunicare, de la secvențial la instantaneu, de la diacronic la sincronic, de la „galaxia Gutenberg" la galaxia tele-video-fonului nu se desfășoară fără dificultăți. Marshall Mc Luhan observa că „nu sîntem mai bine pregătiți să înfruntăm radioul și televiziunea, în mediul nostru alfabetic, decît indigenul din Ghana să înfrunte alfabetismul, care îl smulge din lumea lui tribală colectivă și îl eșuează pe țărmurile pustii ale individualismului" [1]. Contemporanii sînt din ce în ce mai tulburați de trecerea de la modelul mecanic la modelul electric, de la liniar, succesiv și uniform la mozaical, simultan și multiform, de la fragmentar, la integral, de la gîndirea logică la gîndirea iconică. „În era electricității, lumea artistică se apleacă, cu un spirit din ce în ce mai critic, asupra secolelor condiționate de tipografie, după modele de uniformitate liniară și de repetabilitate fragmentară. Procesul liniar a fost înlăturat nu numai din administrație și din producție, ci și din divertisment. Noua formă de mozaic a imaginii de televiziune a înlocuit ipotezele structurale ale lui Gutenberg" [2]. Modelul electric de gîndire, scoțînd în relief structura și lăsînd în umbră elementele, pune sub semnul întrebării importanța acordată de cultura europeană individualității, subiectivității și spiritualității umane. Eu-l este privit cu o suspiciune crescîndă, iar unii au ajuns chiar la concluzia că este anacronic. Cultura apare ca o rețea de semne în care individualitatea umană nu poate avea o importanță mai mare decît golurile, ochiurile rețelei... Oamenii sînt invitați să renunțe la iluzia eu-lui și să-și reia locul lor firesc printre celelalte existențe ale lumii. Mc Luhan regretă că nu avem încă „o conștiință socială comandată electric, ci o subconștiință particulară

[1] Marshall, Mc Luhan, *Pour comprendre les média,* Ee. H.M.H., Montréal, 1968, p. 33.
[2] *Ibid.,* p. 253.

sau un «punct de vedere» individual, pe care îl impun nemilos vechile tehnologii mecanice"[1]. El crede că această situaţie este o consecinţă perfect normală a „întîrzierii culturale sau a contradicţiei unei lumi călare pe două tehnologii"[2].

Roland Barthes resimte acut această criză şi vrea s-o depăşească. Însă, după părerea sa, este „derizoriu să vrei contestarea societăţii noastre fără să te gîndeşti la înseşi limitele limbii prin care (raport instrumental) pretindem s-o contestăm ; înseamnă a voi distrugerea lupului aşezîndu-ne confortabil în gura lui"[3]. Admiţînd şi el că aristotelismul este ideologia limbii eline, Roland Barthes încearcă să înţeleagă mentalitatea occidentală prin cercetarea unei limbi orientale. „Aceste exerciţii ale unei gramatici aberante ar avea cel puţin avantajul de a stîrni bănuiala asupra însăşi ideologiei vorbirii noastre"[4]. Cercetarea culturii occidentale din perspectiva diferită a celei orientale este deosebit de rodnică. Metoda opoziţiei nu aparţine numai structuralismului. Materialismul dialectic cere şi el opoziţia critică şi autocritică faţă de fenomenul pe care urmăreşte să-l cunoască.

Pe Roland Barthes nu-l preocupă comparaţia dintre Orient şi Occident. „Nu privesc cu dragoste spre o esenţă orientală. Orientul mi-e indiferent..."[5], scrie el. Ceea ce caută este „posibilitatea unei diferenţe, a unei mutaţii, a unei revoluţii în proprietatea sistemelor simbolice"[6]. În fond, el caută în Japonia, fără să-şi dea prea bine seama, un univers semiotic mai potrivit vîrstei electronice a omenirii decît aristotelismul şi cartesianismul.

Aşa se explică satisfacţia cu care descoperă că „în japoneză, proliferarea sufixelor funcţionale şi complexitatea encliticelor presupun că subiectul înaintează în enunţare prin precauţii, prin reluării, prin întîrzieri şi insistenţe al căror volum final (nu s-ar mai putea vorbi, aşadar, de o simplă linie de cuvinte) face din subiect

---

[1] *Ibid.*, p. 129.
[2] *Ibid.*, p. 129.
[3] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 17.
[5] *Ibid.*, p. 10.
[6] *Ibid.*, p. 10.

un mare înveliș vid al vorbirii și nu acest nucleu plin care este socotit în stare să dirijeze frazele noastre din afară și de sus, astfel încît ceea ce ne apare ca un exces de subiectivitate (japonezul, se spune, enunță impresii, nu constatări) este mai degrabă un fel de subțiere, de hemoragie a subiectului într-un limbaj parcelat, fărâmițat, frînt pînă la vid"[1]. Chiar de la gramatică apare faptul că în mentalitatea japonezului nu există *nimic* nici *dincoace* și nici *dincolo* de sistemul de semne prin care își reglează raporturile cu mediul ambiant. Roland Barthes se întreabă „cum ne putem noi *imagina* un verb care să fie în același timp fără subiect, fără atribut și totuși tranzitiv, ca de pildă un act de cunoaștere fără subiect cunoscător și fără obiect cunoscut" ?[2]. Pentru japonez nu poate exista nici lumea transcendentă a lui Platon, nici lumea transcendentală a lui Husserl. Lumea japonezilor nu este aparență a ceea ce nu apare, ci doar această aparență ; tot ceea ce există este vizibil ; invizibilul nu este nimic, sau mai precis este însuși nimicul. Într-un asemenea Weltanschauung, ideile pure n-au nici un sens. Nici o semnificație nu se află dincolo sau dincoace de semne ; semnificația nu este decît raportul dintre două semne.

Cultura niponă este de aceea preponderent vizuală și tridimensională ; ea e mai mult spațială de cît temporală. Léon Elders remarca și el că în limba japoneză, viitorul ca atare lipsește. „Există o formă potențială care este folosită în loc de viitor, dar care nu are același grad de inevitabilitate ca viitorul din limbile indo-europene. Un japonez nu este sigur de viitor ; el nu îndrăznește să-l afirme..."[3]

Un platou de mîncare este înainte de toate un tablou. Semnificația lui nu exprimă grandomania gazdei, ci raporturile sincronice și reversibile dintre diferitele feluri de mîncare. „Mîncarea occidentală, acumulată, densificată, umflată pînă la majestuos, legată de o oarecare operație de prestigiu, merge mereu către gros, mare, abundent,

---

1 *Ibid., p. 15.*
2 *Ibid., p. 16.*
3 Léon Elders. *Les rapports de la langue et de la pensée Japonaises,* în „Revue philosophique", nr. 3, 1966, p. 400.

planturos ; cea orientală urmează o mişcare inversă, ea se desfăşoară către infinitezimal..." [1]. Mîncarea japoneză nu ascultă de ordinea succesivă a scrierii alfabetice tipărite, ci de ordinea simultană a culturilor oralo-vizuale. La o masă japoneză „totul este ornament al altui ornament : mai întîi, pentru că pe masă, pe platou, mîncarea nu e niciodată decît o colecţie de fragmente, din care nici unul nu apare privilegiat de o ordine de ingestie..." [2].

Pentru japonez „ a mînca nu înseamnă a respecta un menu (un itinerar de farfurii), ci a desprinde, printr-o uşoară atingere de baghetă, ba o culoare, ba alta, graţie unui soi de inspiraţie..." [3]. Beţişoarele japonezilor se deosebesc radical de cuţitele şi furculiţele noastre : ele nu taie, nu smulg, nu mutilează, nu străpung, ci aleg şi ridică. „Mai înainte de toate, bagheta — forma ei o spune îndeajuns — are o funcţie deictică : ea arată mîncarea, desemnează fragmentul, îl face să existe prin însuşi gestul alegerii, care este indexul ; însă, prin aceasta, în loc ca ingestia să urmeze un fel de secvenţă mecanică, maşinală, care s-ar mărgini să înghită puţin cîte puţin părţile din aceeaşi farfurie, bagheta, desemnînd ceea ce alege (şi deci alegînd pe moment asta şi nu aia) introduce în uzajul mîncării nu o ordine, ci o fantezie şi un fel de lene : în orice caz o operaţie inteligentă şi nu una mecanică" [4]. La japonezi, distincţia dintre „hrană" şi „mîncare", adică dintre natură şi cultură, este mai accentuată decît la europeni şi americani.

Demersul specific al gîndirii japoneze, de la individual la individual, de la indiciu la indicat, spre deosebire de demersul gîndirii europene de la individual la general şi invers, se regăseşte, într-un anumit fel, şi în structura oraşelor nipone. În Europa „conform mişcării însăşi a metafizicii occidentale, pentru care orice centru este locul adevărului, centrul oraşelor noastre este totdeauna *plin :* loc marcat, el este acela în care se adună şi se condensează valorile civilizaţiei : spiritualitatea (în biserici), puterea (în birouri), banii (în bănci), marfa (în

---

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 33.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 27.

marile magazine), vorbirea (în piețe : cafenele și plimbări) : a merge în centru înseamnă a întîlni „adevărul" social, a participa la plentitudinea superbă a „realității" [1].

În vreme ce, în Europa, a dominat ideea că universalul este superior individualului, că logica este superioară trăirii, că centrul este superior periferiei, în Japonia domină părerea că nu există decît individualul, universalul fiind neant. Așa se explică de ce Tokyo, unul din cele mai mari orașe din lume, „prezintă acest paradox : posedă un centru, dar acest centru este vid. Întregul oraș se învîrtește în jurul unui loc deopotrivă de interzis și de indiferent... Astfel, am spune că imaginarul se desfășoară circular, prin ocoluri și întoarceri, de-a lungul unui subiect vid" [2].

Dezinteresul japonezilor față de „general" și de „abstract" se vădește și în faptul că „cel mai mare oraș din lume este practic inclasat, spațiile care îl compun în detaliu sînt nenumite" [3]. Străzile din Tokyo n-au nume. În opoziție cu orașele noastre, în Tokyo „domicilierea nu este susținută de nici o abstracție ; în afara cadastrului, ea nu e decît o pură contingență : mai mult factuală decît legală, ea încetează să mai afirme conjuncția dintre o identitate și o proprietate" [4]. În mentalitatea japonezilor, abstracțiile nu pot decît să stînjenească efortul oamenilor de a înțelege contingența și variabilitatea individualului. În concepția lor, proprietățile nu se „identifică", ci se „indică", printr-o „atingere atît de instantanee și atît de scurtă (fără vibrație și fără reluare) încît copula ar apărea de prisos, ca remușcarea unei definiții interzise pentru totdeauna, îndepărtată. Sensul nu este decît un flash, o înțepătură de lumină..." [5]. „Toate acestea fac din experiența vizuală un element decisiv al orientării ; propoziție banală cînd e vorba de junglă sau de mărăciniș, însă mult mai puțin banală dacă se referă la un mare oraș modern, a cărui cunoaștere este asigurată de

---

1 *Ibid., p. 44.*
2 *Ibid., p. 46.*
3 *Ibid., p. 47.*
4 *Ibid., p. 50.*
5 *Ibid., p. 113.*

plan, de ghid, de anuarul telefonic, într-un cuvînt de cultura imprimată şi nu de practica gestuală"[1]. Comparînd Tokyo cu oraşele europene şi americane, Roland Barthes ajunge totuşi la concluzia că „raţionalul nu este decît un sistem printre altele"[2].

Cînd un japonez împachetează un lucru, cultul aparenţei capătă o strălucire deosebită. „O specialitate a pachetului japonez este că neînsemnătatea lucrului este disproporţionată faţă de luxul învelişului"[3]. Darul este mai mult cutia decît obiectul pe care îl conţine. De vreme ce semnificaţia nu este nimic altceva decît un raport între semnificanţi, japonezii acordă întreaga atenţie semnificantului. De altfel, „din învelitoare în învelitoare, semnificatul fuge şi cînd, în fine, îl deţinem (totdeauna există un mic *lucru* în pachet) el apare neînsemnat, derizoriu, de nimic..., plăcerea, cîmpul semnificantului, a fost obţinută ; ceea ce japonezii transportă cu o energie neîncetată nu sînt decît semne vide"[4].

Îmbrăcămintea japoneză îndeplineşte aceeaşi funcţie. Haina nu este semnul exterior al unei semnificaţii interioare. Semnificaţia ei este produsul exclusiv al unor diferenţe sau opoziţii : între bărbat şi femeie, între stăpîn şi supus etc. „Travesti-ul oriental nu copiază Femeia, ci o semnifică ; nu se mulează pe modelul său, ci se detaşează de semnificatul său ; Feminitatea este oferită citirii, nu vederii : translaţie nu transgresie..."[5]

În „Bunraku", spectacol teatral specific japonez, vocea este separată de gest — recitatorii se află pe o estradă laterală — iar gestul este separat de act — actele mînuitorilor şi gesturile păpuşii care se sinucide. Teatrul japonez arată gestul, dar lasă să se vadă şi actul, distanţează arta de muncă, dar nu le izolează. Bunraku „refuză antinomia *însufleţit/neînsufleţit* şi concediază conceptul care se ascunde în spatele oricărei însufleţiri a materiei şi care este pur şi simplu „sufletul".[6] Astfel, se diferenţiază limbajele, dar se rezervă fiecăruia pro-

---

[1] *Ibid.*, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] *Ibid.*, p. 64.
[5] *Ibid.*, p. 73.
[6] *Ibid.*, p. 81.

pria lui scriitură. „Toate acestea — crede Roland Barthes — amintesc, bineînțeles, de efectul de distanță recomandat de Brecht. Această distanță, socotită de noi imposibilă, inutilă sau derizorie, și abandonată repede..., Bunraku ne face să înțelegem cum poate ea să funcționeze : prin discontinuul codurilor, prin această cezură impusă diferitelor trăsături ale reprezentării, astfel încît copia elaborată pe scenă să fie nicidecum distrusă, ci spartă, striată, sustrasă contagiunii metonimice a vocii și a gestului, a sufletului și a corpului, care stingherește pe comedianul nostru“ [1].

Există însă, mi se pare, o deosebire între „distanța“ cerută de Brecht și aceea practicată de japonezi : în primul caz, avem de-a face cu *distanța crescîndă* dintre semnificantul și semnificația spectacolului, pe de o parte, și dintre sensibilitatea și rațiunea spectatorului, pe de alta, în vreme ce în cazul al doilea este vorba de *independența* sistemului de semne față de orice semnificație din afara lui. La Brecht, distanța este menită să slujească semnificații din ce în ce mai înalte și de aceea e în creștere ; la japonezi, distanța nu este decît efectul pe care îl provoacă lipsa oricărei semnificații și de aceea e constantă.

Credința că invizibilul este inexistent îi ferește pe japonezi să transforme invizibilul în „celălalt tărîm“. Dacă mînuitorul marionetei nu este ascuns, nimeni nu mai poate să facă din el un Dumnezeu și deci „omul nu este o marionetă în mîinile divinității, ceea ce este *înăuntru* nu mai comandă ce este *afară*“ [2]. Se poate spune că, fiind lipsită de Dumnezeu, religia japonezilor „nu mai este decît o politețe sau și mai bine spus : că religia a fost înlocuită cu politețea“ [3]. Temenelile japoneze nu exprimă umilința celor care salută, ci o simplă politețe reciprocă ; la japonezi, salutul este o formă vidă și nu un mijloc de comunicare între două eu-ri.

Povestirea japoneză nu se referă decît la ceea ce povestește. Ea n-are nici subtext și nici subînțeles. Viața i se înfățișează japonezului ca o suprafață sensibilă și

---

[1] *Ibid.*, p. 75.
[2] *Ibid.*, p. 84.
[3] *Ibid.*, p. 90.

nu ca o adîncime inaccesibilă. De pildă „haiku", articulat pe o metafizică fără subiect și fără Dumnezeu, corespunde *Mu*-ului budist, lui *satori* Zen, care nu e de fel coborîre iluminativă a lui Dumnezeu, ci „trezire în fața faptului", sesizarea lucrului ca eveniment și nu ca substanță [1].

Lumea japonezilor este mai mult un ecran decît o scenă, o pînză veșnic mișcătoare, împletită din fenomene fără esențe. Spre deosebire de atașarea incultă față de fenomene, japonezul este detașat de fenomene, cultivîndu-le ca atare, în fragilitatea lor. „Cînd mergi — spune un maestru Zen — mulțumește-te să mergi. Cînd ești așezat, mulțumește-te să fii așezat. Însă mai presus de toate nu tergiversa !" [2].

Dacă lipsa lui Dumnzeu face imposibilă credința într-un spirit transcendent, lipsa ego-ului îi scutește pe japonezi de rătăcirea în obscuritatea conștiinței transcendentale. „În Occident, oglinda este un obiect esențialmente narcisic : omul nu se gîndește la oglindă decît pentru a se privi ; în Orient, oglinda este însă vidă ; ea este chiar simbolul vidului simbolurilor..." [3] Un maestru al concepției Tao spunea că spiritul omului perfect este ca o oglindă : nu apucă nimic, dar nici nu respinge nimic ; el primește, dar nu păstrează.

Scriitura japoneză „eliberată de imaginea avantajoasă pe care scriptorul vrea să o dea despre el însuși, nu exprimă, ci numai face să existe..." [4].

„Împărăția semnelor?" se întreabă Roland Barthes; și răspunde : „Da, dacă se înțelege că aceste semne sînt vide și că ritualul este fără Dumnezeu" [5]. Roland Barthes privește scriitura japoneză ca pe una din nenumăratele scriituri posibile, dar, în același timp, lasă impresia că i se pare superioară celei occidentale. Este însă de asemenea posibil ca mentalitatea japoneză să nu fie un *alt*

---

[1] *Ibid.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 108.
[3] *Ibid.*, p. 106.
[4] *Ibid.*, p. 108.
[5] *Ibidem*, p. 148.

tip de cultură, ci doar o *anumită fază* în dezvoltarea aceluiași tip de cultură, chiar dacă într-o formă particulară.



Toate culturile au trecut printr-o etapă iconică, în care predomina gîndirea pragmatico-afectivă și deci semnificațiile nu se distanțaseră încă de semne. Unele, ca cea europeană, au evoluat, prin mecanizare și alfabetizare, pînă la categoriile filozofice ; altele, ca cea indiană, nereușind să-și sporească puterea asupra fenomenelor, au ajuns să le refuze prin retragerea în neființă ; japonezii, insulari și navigatori, au căutat să acționeze asupra fenomenelor, rafinîndu-și concepția lor despre lume pînă la un fenomenism pur, fără teism și fără egoism. Întîlnirea cu civilizația electronică i-a găsit, de aceea, mai apți decît europenii să înțeleagă și să mînuiască relațiile sincronice ale tehnologiei moderne. În era electronică în care am intrat se caută mai mult diversitatea ritmului decît uniformitatea repetiției. Lumea noastră începe să semene mai mult cu un balet decît cu un marș de soldați.

Să nu se piardă însă din vedere că civilizația electronică a venit în Japonia din Occident, unde a fost precedată de o îndelungată cultură mecanică. Sintetismul teleo-video-fonului a devenit posibil abia după multisecularul analitism al scrierii alfabetice. Este probabil ca la un moment dat distanța crescîndă dintre semnificant semnificație, implicată în tehnologia contemporană, să propulseze și gîndirea japonezilor dincolo și dincoace de universul semiotic în care se desfășoară actualmente. Criza contemporană a finalității are o urgentă nevoie de prospectarea adîncă a viitorului. În cele din urmă, semnificațiile se vor desprinde și aici de semnele care le semnifică și vor porni în marea aventură a idealurilor umane. Cîndva, japonezii vor fi și ei nevoiți să depășească scrierea ideografică și să adopte alfabetul fonetic al gîndirii abstracte.

„Invers decît în viața speciilor biologice, unde toți copiii seamănă între ei, în timp ce adulții se diferențiază tot mai mult, în lumea spiritului, specificitatea unuia

sau altuia dintre meridiane, fără a dispărea vreodată, este invers proporțională cu gradul de maturitate". [1]

Sensul în care se dezvoltă gîndirea japoneză dovedește încă o dată identitatea rațiunii umane.

Roland Barthes mărturisește în cartea sa că a călătorit în Japonia mai mult ca cititor decît ca vizitator. Însă „homo legens" este un produs al culturii alfabetice. Citirea ideogramelor se deosebește de citirea literelor. Prima declanșează o gîndire iconică, în vreme ce a doua permite o gîndire abstractă. Citirea ideogramelor menține gîndirea în preajma sensibilității, în vreme ce lectura literelor deschide drumul spre concepte mereu mai abstracte, spre semnificații din ce în ce mai înalte. Nemulțumit de anacronismul semnificațiilor din cultura occidentală, R. Barthes se bucură că a dat de o scriitură fără semnificații metafizice. Societatea contemporană are însă nevoie nu de o cultură *fără* semnificații, ci de o cultură cu *alte* semnificații, mai potrivite cu stadiul actual al dezvoltării omenirii. Semnificațiile învechite nu pot fi înlăturate printr-o „scriitură a anti-semnificației", ci prin noi semnificații, care, la un moment dat, se vor învechi și ele la rîndul lor. Mersul culturii seamănă cu mersul pe bicicletă: orice oprire înseamnă cădere pe unul din cele două dogmatisme care mărginesc dialectica gîndirii.

---

[1] Ion Banu, Filozofia orientului antic, Editura științifică, Buc., 1967, p. 398.

AL. TĂNASE

DESTINUL ARTEI ÎN CIVILIZAŢIA MODERNĂ

O MARTURISIRE

Eram de mult convins că arta ocupă un loc primordial şi are o funcţie primară în evoluţia tuturor facultăţilor superioare care alcătuiesc cultura umană — pentru a mă exprima prin cuvintele lui Herbert Read —, dar la un început de înţelegere a artei moderne am parvenit mult mai tîrziu. Pînă în anii din urmă, mă număram printre cei care, chiar dacă nu consideră arta modernă ca fiind o nonartă, în afara posibilităţii de a-i aplica criterii estetice, sînt lipsiţi de *disponibilitatea receptivă* pentru a şi-o apropia. La Moscova îmi plăcea să revin la Galeriile Tretiakov dar Muzeul Puşkin, deşi ştiam de existenţa lui, l-am descoperit cu uimire abia în urmă cu 3—4 ani. La Ermitajul leningrădean zăboveam îndelung şi cutremurat în faţa marilor maeştri din epoca de aur a istoriei artei, dar treceam grăbit prin sălile ce adăposteau o bogată colecţie Picasso, precum şi alţi reprezentanţi ai şcolilor de avangardă ; la Paris îmi plăcea de fiecare dată să rămîn zile întregi la Luvru, dar nici nu voiam să aud de Muzeul de artă modernă.

Prilejul fericit de a vizita cîteva importante muzee ale lumii consacrate parţial sau integral artei moderne — Muzeul Puşkin din Moscova, Ermitajul leningrădean, Muzeul de artă modernă din Paris, Museum of Fine Arts — Boston, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art şi Gugenheim Museum din New York şi National Gallery of Art din Washington — deci contactul mai

stăruitor cu unele din cele mai bogate colecţii de artă modernă din lume, a fost pentru mine ca un şoc, dacă nu în sensul unei cunoaşteri de specialitate, cel puţin sub raportul receptivităţii faţă de ceea ce un iubitor de frumos poate considera că autentică înnoire şi căutare în sfera conştiinţei artistice a timpului nostru. S-au produs anumite mutaţii în spiritul meu, a avut loc un început de clarificare. Interesul *contemplativ* pentru noile experienţe artistice s-a asociat fireşte cu *interesul teoretic* pentru literatura de specialitate consacrată unor probleme atît de dificile ca cele pe care le ridică arta modernă. Dar poate că aceasta este încă insuficient pentru cutezanţa de a împărtăşi şi altora unele gînduri despre arta modernă — gînduri de nespecialist, nu îndestul elaborate şi confruntate cu realitatea artistică. Un filozof al culturii nu poate ignora însă una din cele mai inedite, mai tensionale şi controversate modalităţi de afirmare ale spirtului uman, atît de problematic, din vremea noastră.

CONDIȚIA SOCIALĂ A ARTEI ȘI CRIZA CULTURII MODERNE

Arta modernă nu poate fi judecată pornind numai de la artişti, de la inovaţiile lor tehnice şi estetice. Ea are premize sociale şi culturale care s-au modificat mereu de la sfîrşitul barocului şi pînă în secolul nostru. Dar nu putem înţelege evoluţia artei moderne nici plecînd doar de la gusturile şi preferinţele noastre subiective, ci trebuie s-o situăm în contextul evoluţiei istorice generale, în contextul a ceea ce am putea numi criza culturii moderne, a tablei de valori pe care se întemeiază această cultură. Îndeosebi perioada care începe o dată cu *impresionismul* se caracterizează prin rapide şi adesea spectaculoase inovaţii atît sub raport *tehnic şi stilistic*, cît şi din punct de vedere al *viziunii artistice*. „Primul lucru care poate surprinde cînd se cercetează arta modernă — scrie Joseph Emile Muller — este rapiditatea, pentru a nu spune precipitarea cu care ea a evoluat : în mai puţin de 40 ani a trecut de la impresionism la abstracţionism.

Dar lumea pe care o înfățișează această artă nu s-a transformat oare și ea într-un ritm pînă atunci, necunoscut ?"

Pînă nu de mult problemele artei moderne se discutau aproape numai în termeni de *decadență*, modern fiind aproape sinonim cu decadent. O asemenea viziune dogmatică pleca implicit sau explicit de la premiza eronată că clasicismul reprezintă un „canon absolut și obligatoriu". Oricum ea împiedica o analiză obiectivă a problemelor artei în contextul atît de contradictoriu al culturii și civilizației moderne.

Vechea și atît de mult disputata problemă privind *esența* și *destinul* civilizației moderne afectează substanțial controversele asupra rosturilor și noilor drumuri ale artei. Nu au dispărut nici orientările antiraționaliste de sorginte romantică în lunga și nesfîrșita cohortă a celor ce denunță civilizația modernă. Opozițiile sînt uneori atît de tranșante încît arta e privită de unii ca o manifestare spirituală ce nu și-ar mai avea rostul într-o civilizație științifică sau ca o victimă a acestei civilizații, iar de alții, dimpotrivă, ca un „azil contra absurdului". „Într-o civilizație ca a noastră, scrie Jean Onimus, separată de natură, secată de rațiune și tehnică, nu există nimic mai necesar pentru sănătatea noastră spirituală și supraviețuirea noastră. Arta, revenind la originile sale, ne ajută să rămînem oameni... ne redeschide drumul ce duce la existența profundă". Fără artiști care merg dincolo de aparențe, în intimitatea timpului lor — arată același autor — „o comunitate umană ar fi paralizată, lipsită de *conștiința de sine*, de acea zonă a umanului alcătuită din sensibilitate și imaginație, din visuri și neliniști, din mituri și dorinți". În această viziune, arta are o *semnificație* (și o funcție) *negativă : confruntarea artă-civilizație*, denunțarea unei civilizații caracterizată prin *absurd* și *dezumanizare*, prin exces de raționalitate tehnică ce nu poate împiedica invazia iraționalului, și o *semnificație pozitivă* în sensul în care orice revoltă are efecte pozitive, dar nu în *universul raționalizat* al lucrurilor ci în *universul concret* al umanului.

Este cît se poate de comod, dar de-a dreptul absurd să reduci antinomiile lumii moderne la opoziția arbitrară

între *știință*, care ar fi prin ea însăși alienantă aservindu-l pe om ca sclav al *condiției sale materiale*, și *artă*, care ne dezvăluie o realitate umanizată încărcată de sens, cu care dialogul devine posibil ; sau, în alți termeni nu mai puțin arbitrari, între *lumea absurdă* a științei și *lumea dezalienantă* a artei, chemată să-i redea omului întreaga sa umanitate. „Este ușor de înțeles, crede Onimus, că o comunitate umană în întregime devotată cunoașterii practice și valorizării mediului tinde a nu fi decît o comunitate de automate savanți, adică de roboți". Dar o asemenea comunitate nu poate fi decît produsul unei imaginații științifico-fantastice, întruchipare a unei noi mitologii a tehnicului și științificului și nu o comunitate umană posibilă în planul realității sociale.

Deci, iată termenii antinomiei care reeditează vechi și de mult depășite teorii cu privire la raportul civilizație-cultură : pe de o parte arta ce ar include în sine tot ce este viu și creator în cultura de azi, iar pe de altă parte, *civilizația alienantă*, făurită de savanți, tehniceni, oameni de acțiune. Ca două moduri de existență diametral opuse, între care o conciliere nu mai este posibilă. Ca și cum singurii mesageri ai sufletului și destinului omenesc ar fi artiștii, iar toți ceilalți maeștri ai culturii ar fi iscălit un faustic pact cu diavolul angajîndu-se să dea tuturor operelor lor o orientare destructivă, antiumană.



Că există o criză a culturii moderne, puțini se mai îndoiesc astăzi. Diferă însă interpretarea ce se dă acestui fenomen. Pentru unii el este în întregime negativ, decadent, un fenomen morbid care semnifică nu mutații valorice radicale dar pe un fond de progres cultural și perenitate umană, ci disoluția totală, dezagregarea tuturor sistemelor de valori. Ceva aidoma unui apocalips biblic. Sînt interpretări ale ideologilor celor mai retrograzi și obscurantiști, cuprinși de spaimă și derută în fața progreselor explozive ale științei și tehnicii contemporane, care-și leagă idealul și speranțele de forme de viață socială și spirituală iremediabil depășite, anacronice. Dar criza culturii moderne este nu numai un fenomen de disoluție axiologică dar și de trecere la forme

noi de cultură, de edificare a unor noi sisteme social-culturale. Criza culturii este deci și un fenomen de *trecere* de la o cultură la alta, de la o formă la alta de civilizație, de *creștere, consolidare* și *dezvoltare* a elementelor unei noi culturi.

Arta nu poate avea un destin aparte față de cel al culturii din care face parte. Marile probleme ale timpului nostru își găsesc și în artă o configurație specifică. Mai întîi în modul de a-și pune, formula sau reformula și rezolva propriile sale probleme interne și apoi în marșul său triumfal — dacă nu totdeauna ca realizare concretă, cel puțin ca tendință — spre viața practică, spre spațiul urbanistic al muncii și conviețuirii umane, ca *industrial designs* sau ca *estetică a vieții cotidiene*, ca *artă monumentală* menită să adapteze frumosul la configurația marilor structuri urbane sau ca *artă decorativă* — modalitate mai familiară, mai intimă a frumuseții artistice, cu mari și însemnate tradiții în anumite culturi (cum este și a noastră).

Se schimbă nu numai *condiția estetică* dar și cea *morală* a artei : *comportamentul social* nu mai este reductibil la *dilema binelui și răului*, iar atitudinea artistică nu se reduce la limitele antitezei frumos-urît. Drumurile artei ca și cele ale vieții sînt prea întortocheate pentru a putea fi surprinse, în întregime, în categorii polare. De aici nu rezultă însă că principiile ce corelează anumite categorii fundamentale ale artei și culturii și-ar fi pierdut însemnătatea și eficiența. Au fost puțin valorificate ideile lui Nietzsche — mult hulitul și nedreptățitul Nietzsche, o *conștiință critică* dintre cele mai grave asupra crizei culturii moderne — despre principiile care au stat la baza artei grecești dar care sînt inerente oricărei arte. În *Nașterea tragediei*, el a analizat *principiul apolinic al frumosului*, caracterizat prin perfecțiunea formelor, desăvîrșirea armoniei și a proporțiilor, și *principiul dionisiac* al vitalității, concepută ca voință oarbă, ca febră, ca descătușare frenetică a unor energii copleșitoare. Marea artă este o sinteză a acestor principii cărora le corespund două moduri de sensibilitate estetică. Sinteza acestor principii a făcut posibilă reprezentarea *omului ideal*.

Aceste principii reapar mereu în noi și noi ipostaze iar ruptura lor este simptom de criză. Pentru a evita sau pentru a o valorifica pozitiv trebuie să îmbinăm vocația tehnico-științifică a civilizației cu libera manifestare a energiilor noastre creatoare, aceste fîntîni săpate adînc în structura umană, aceste rîuri neîntinate ale percepției și imaginației.

Cineva spunea că drumul omului spre fericire nu duce numai prin conflict, duce poate mai mult prin poezie, prin culoare, prin impulsionarea idealului, prin îmbogățirea fanteziei. Pentru ca viața să fie frumoasă, ea trebuie să constituie pentru om o „vrajă" pe care tocmai arta ar avea menirea s-o întrețină, s-o alimenteze prin bogăția imaginilor sale afectiv-umane. Iată o optică larg răspîndită în lumea contemporană de spectaculoasă afirmare și ascensiune a tehnicului și științificului în viața spirituală a omului, adoptată mai ales de unii artiști și literați, un drum spre fericire care evită tot ce este conflict și obstacol, urcuș pe Golgota suferințelor umane; un model de umanitate rezultat numai din acțiunea formativă a imaginilor optimiste, tonifiante ale artei, ale acelei arte care proslăvește sublimul din om — ce poate fi mai ispititor pentru setea de perfecțiune, de echilibru clasic al oamenilor care au trăit și trăiesc convulsiile atîtor violențe și radicale răsturnări, care asistă sau participă la zdruncinarea din temelii a unor așezări de viață ce păreau statornicite pe vecie? Și totuși ce înșelătoare și utopică ipoteză! Ca și cum arta și poezia chemate să instituie un alt ideal de fericire decît cel cunoscut pînă în prezent, o alternativă la soluția conflictuală pe care ne-o indică practica social-istorică, s-ar zămisli din fondul sacralizat al umanului, într-o lume pe care n-o tulbură nici furtunile (uneori devastatoare) ale istoriei, nici furtunile (totdeauna devastatoare dar și generatoare de creație) ale sufletului omenesc; ca și cum arta nu s-ar constitui pe un sol uman brăzdat de căderi și înălțări, de tandrețe și abjecție, de sublim și grotesc, de comic și tragic. Nici măcar Cărțile „Sfinte" nu ne pot oferi idealul unor modalități nontensionale de ascendență și realizare umană. Ele oscilează, dimpotrivă, între sacralizarea suferinței ca mijloc de izbăvire a omului avînd de la origini

o natură viciată, şi imaginea simplistă, infantilă a unui paradis (în care ar dispare şi răul şi sursa răului) ca ideal de fericire, a unui paradis atît de puţin ispititor încît nu a putut constitui niciodată o destul de puternică ţintă morală pentru a face să dispară răul din lume.

O spune şi un exeget al artei ca Worringer, care nu împărtăşeşte întotdeauna o concepţie materialistă despre esenţa şi legile de evoluţie ale artei. „Artă modernă în sens mai restrîns are cu totul alte premise sociologice şi, ca funcţie sociologică, este cu totul altceva". Creativitatea spontană a instinctului şi nemijlocirea trăirii senzoriale sînt înlocuite cu o cunoaştere artistică de tip constructiv şi intelectual, cu un concept al creaţiei în care *fantezia* se îmbină cu *ştiinţa,* în care *spontaneitatea afectivă* a actului creator este corelată cu disciplina intelectuală ordonatoare pînă la geometrizare a actului creator plăsmuitor de forme. Trăim într-o atmosferă în care nu numai că arta nu dispare şi nu e înlocuită de ştiinţă dar ştiinţa însăşi „începe să devină artă şi să lucreze cu elanul viziuni artistice".

Este o atmosferă în care se pune problema unei arte menite nu doar să împodobească sau să consoleze ci să contribuie în mod pozitiv la ridicarea nivelului de viaţă al oamenilor a unei arte care „îşi propune să contribuie la determinarea unei atitudini active a oamenilor şi nicidecum contemplativă sau admirativă faţă de realitate". Argan pune problema în termeni cît se poate de tranşanţi în ceea ce priveşte caracterul angajant şi militant al artei moderne. „Dar acum contradicţiile profunde ale culturii şi vieţii sociale europene au atins limita tensiunii fiind gata să explodeze un conflict mondial care va schimba profund chipul şi destinul Europei ; arta modernă care renunţase în mod conştient la vechiul privilegiu al eternităţii frumosului ca să-şi croiască drum în domeniul agitat al existenţei istorice nu se putea sustrage de la urgenţa noilor probleme... Marea problemă a artei moderne, adică problema unei prezenţe concrete şi laborioase a artei în lumea vieţii sociale şi a unei participări active la luptele sale istorice va rămîne problema dominantă cel puţin pentru toată prima jumătate a secolului nostru".

Iar o artă angajată înseamnă o artă anticonformistă, care se opune tendinţelor de standardizare, alienării şi existenţei inautentice de viaţă impuse oamenilor de capitalism.

CONDIŢIA UMANISTĂ A ARTEI ŞI RECEPTIVITATEA PUBLICULUI

Una din tendinţele fundamentale ale artei moderne este aceea de a cuprinde, de a explora viaţa psihică în *totalitatea* sa, de a evita circumscrierea în limitele unei *sensibilităţi* pur romantice sau a unei *raţionalităţi* a „ideilor clare şi distincte" pur clasice. De aici tentaţia *simbolului* încărcat de grele înţelesuri, apt să sugereze nu numai lumea vizibilă a *conştiinţei vigile* dar şi ceea ce numea Dostoievski *spirit subteran.* Primatul acordat uneia sau alteia din zonele subiectivităţii duce nu numai la sărăcirea conţinutului spiritual dar şi a capacităţilor sale expresive.

Umanismul integral pe care-l presupune strădania de a cuprinde *totalitatea* fiinţării umane, se opune *depersonalizării,* automatismelor, sărăcirii vieţii interioare a individului, dar în mod cu totul eronat acestea sînt puse uneori pe seama raţionalismului. De la un raţionalism abuziv şi dogmatic se trece la un iraţionalism nu mai puţin dogmatic. Nici o artă nu poate năzui să contribuie cu adevărat la reconstituirea integrităţii fiinţei umane, la construirea omului ca totalitate, respingînd sau chiar denunţînd raţiunea ca pernicioasă. Este adevărat că omul nu trăieşte numai cu raţine şi bun simţ, el se hrăneşte şi cu visuri, dar e greu să fim de acord cu Onimus că poate în imaginaţie omul ar avea mai multe şanse de a se regăsi pe sine, de a fi liber, că arta, călăuzită de instinctul vital „conservă printre noi spontaneitatea şi misterul contra automatismului şi a logicii". Un umanism care înlocuieşte unilateralitatea raţionalului cu aceea a iraţionalului, luminile conştiinţei prin tenebrele inconştientului, nu poate fi un umanism integral deoarece nu putem considera omul ca totalitate eliminînd din alcă-

tuirea sa spirituală tocmai vocația prometeică, dimensiunea critic-constructivă a existenței sale, funcția sa civilizatoare. Atitudinea vizionară ar fi atunci pur utopică, iar visurile ar deveni din pîrghii ale fanteziei, manifestări coșmarești dizolvante dacă lipsește o motivație raționalistă dialectică.

Se spune adesea că arta modernă este plină de contradicții și că aceste contradicții ne ajută să înțelegem cît de dramatică este situația omului. Dar întotdeauna a existat o *artă modernă* a timpului respectiv, plină de contradicții și care exprimă condiția dramatică a omului. Să fim totuși de acord că dezbaterea de idei, tensiunea căutătorilor, reconsiderarea valorilor și a formulelor de creație nu au atins nicicînd amploarea și diversitatea pe care le-au cunoscut în ultimul secol. Există de asemenea unele contradicții ce se pun acum cu o gravitate fără precedent. De pildă aceea dintre *artă și realitate.* Sau dintre *artă și societate, artă și public.* „Artă pentru public și artă pentru artiști, artă pentru profani și artă pentru cunoscători... aceasta se înfruntă astăzi din nou cu neînduplecare“ (J. E. Muller).

Chiar dacă dezbaterea în jurul acestei arte nu mai are loc în termenii din 1948 cînd Worringer punea problema în termenii unei rupturi dintre artă și marele public („Marele public ! scria el cu tristețe. Oameni care părăsesc îngroziți expozițiile de artă modernă și pe care i-ai putea folosi în orice furtună iconoclastă, pornită împotriva *acestor* tablouri“), în termenii unei *dileme culturale fundamentale,* nici astăzi nu putem vorbi despre o apropiere reală, substanțială a artei moderne de acest mare public. Rebeliunea împotriva societății burgheze a majorității artiștilor aparținînd curentelor moderne a accentuat *funcția socială* a artei dar, paradoxal, a creat în același timp o barieră a neînțelegerii dintre artă și marele public. Transformările înnoitoare mergeau uneori atît de departe încît, practic, aproape toate principalele momente care marchează ascensiunea artei moderne au însemnat tot atîtea prilejuri de scandal, tot atîtea exemple de incomprehensiune. Și nu e întîmplător că tocmai cei mai adînc inovatori erau și cei mai huliți de contemporanii lor. Exemplul lui Cézanne e poate cel

mai pregnant, dar nu e singurul. De aceste situații profitau apărătorii vechilor rînduieli și idealuri artistice pentru a discredita curentele noi și a împiedica pătrunderea lor în conștiința publică. Uneori se foloseau pentru aceasta chiar de unele calități incontestabile ale artei noi : nonconformismul acesteia, dinamitarea stărilor de spirit comode, consolatoare, călduțe, de autosuficiență și angelică puritate, afirmarea unui spirit de revoltă sau cel puțin de nemulțumire, maturizarea conștiinței critice, un sentiment al responsabilității morale, toate acestea tulburînd puternic apele ce păreau liniștite ale existenței noastre. Omenirea a plătit destul de scump în trecut existența unor „purgatorii ale indiferenței", opacitatea unei anumite opinii publice și a criticii de specialitate. Ar fi deosebit de instructiv un muzeu în care să fie cuprinși toți „marii refuzați ai istoriei culturii" cum îi numește Valeriu Rîpeanu, de la Beethoven la Baudelaire, impresioniștii, Caragiale și Eugen Ionescu, Brâncuși și Arghezi. Am avea multe de învățat de la aceste lecții ale istoriei. Firește multe s-au schimbat în lume și noi am devenit oricum mai înțelepți de vreme ce un S. Becket a putut fi încoronat cu Premiul Nobel alături de un scriitor tipic pentru tradiția clasică — Fr. Mauriac. S-a înțeles mai bine decît în trecut un adevăr elementar : că arta nu poate trăi fără o continuă înnoire a formelor sale de exprimare. Iată și mărturia unui om de artă care aparține de asemenea tradiției clasice, Corneliu Baba, cu prilejul organizării unei expoziții cu operele sale la New York, orașul care concentrează atîtea valori ale artei moderne : „Încerc să înțeleg tot ceea ce se consideră valoros în artă, de la pictura grotelor din Altamira și pînă la aceea a zilelor noastre. Orizontul artei rămîne pentru mine infinit, cum infinite rămîn modalitățile de expresie și de gîndire din toate timpurile. Admir tot ceea ce consider în operele marilor pictori adevăr, pasiune și idei elevate, indiferent de manieră sau tendință".

Arta modernă este mai puțin o artă a certitudinilor spirituale cît o artă a întrebărilor și îndoielilor. Firește, nici în trecut nu au lipsit asemenea momente și caracteristici dar nu aveau amploarea vremii noastre

şi se consumau în cercurile restrînse ale celor mai mult sau mai puţin iniţiaţi. Astăzi, asemenea probleme au devenit de interes public şi social.

Oricum, lucrurile au evoluat mult, mai ales în ultimele decenii şi chiar dacă, cum afirmă Muller, „arta modernă e încă departe de a cîştiga adeziunea mulţimii", nu mai există nici prăpastia de altădată. Fireşte, problema *realităţii*, a raportului subiect-obiect, nu a dispărut în concepţia artei moderne, dar ea nu se reduce la figurativ şi descriptiv, ci se pune în termeni noi. Mai ales, avînd în vedere dezvoltarea considerabilă a artei fotografice şi a civilizaţiei imaginilor vizuale — cinematograf, televiziune. Rosturile mai noi ale artei au în vedere *situaţia problematică* a omului în lume, dramele şi ritmurile noi ale vieţii într-o civilizaţie tehnică, noile confruntări la care este supusă conştiinţa sa, nevoia de *ideal moral* într-o epocă în care numai socialismul mai poate realiza o concordanţă între *realitatea* şi *progresul tehnic* al *civilizaţiei* şi *dezvoltarea multilaterală a conştiinţei oamenilor*.

ANTITEZA NATURĂ-SPIRIT ÎN EVOLUŢIA ARTEI MODERNE

Relaţia natură-cultură constituie un punct de reper esenţial nu numai pentru a explica geneza culturii în general, a artei în particular, dar şi pentru a înţelege unele concepţii mai vechi sau mai noi cu privire la însăşi *esenţa* artei. Într-un interviu acordat criticului şi istoricului literar englez George Steiner, autor al unei remarcabile şi originale lucrări *Moartea tragediei*, Claude Lévi-Strauss spunea că asistăm în prezent la o revoluţie în concepţiile noastre despre natură ; *modelul cultural* din trecut cuprindea numeroase principii în acţiune care nu erau prezente în natură aşa cum era concepută în sec. XVII sau XIX. „Astăzi prăpastia dintre natură şi cultură nu este atît de mare pe cît era necesar să o presupunem acum cîţiva ani. Nu pe motivul că există mai multă natură în cultură ci mai multă cultură în natură".

Modul de înțelegere a *relației natură-artă* reprezintă de asemenea un criteriu de distincție al unor orientări estetice care pornesc în epoca modernă de la Goethe și Schiller dar rădăcinile lor sînt mai îndepărtate, în cultura Greciei antice. Tocmai opoziția artei față de natură este ceea ce condamna cu severitate Platon. Tudor Vianu amintea că „...pentru Goethe arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei în sublimitatea caracterului său moral". Concepția lui Goethe se înscrie pe linia clasicismului grec ; arta provine din potirul cu nectar al Minervei. Indiferent de faptul dacă acceptăm sau nu caracterizarea acestei concepții ca *naturism,* ea pune accentul pe înrudirea omului cu forțele inconștiente ale naturii, el nefiind altceva decît un interpret al frumosului natural. Dar opera de artă nu este doar un factor de unire a omului cu natura și o copie fidelă a naturii ci dispune de o anumită autonomie ; este un rezultat al exercițiului *libertății* și *conștiinței,* al aptitudinilor sale creatoare prin care se instituie în realitate un cîmp axiologic, o lume de obiecte deosebite de natură. Paradoxul artei ar consta tocmai în aceea că ea este în același timp un produs al naturii (un fapt natural) dar și o ilustrare a forțelor psihice active, un produs al tehnicii.

După unii autori, arta modernă s-a născut dintr-o revoltă contra materiei și a tehnicilor figurative, dintr-o atitudine de respingere a obiectelor privite nu ca moduri de realizare ci ca forme de alienare a spiritului. De fapt este vorba numai de o anumită orientare din multele ce pot fi sesizate. Ea a generat „aventura spirituală a romanului psihologic", tendința impresionistă sau cea simbolistă de a înlocui obiectele cu mărturia unor stări de spirit interioare, de a abandona lumea externă, inteligibilă, pentru abisurile și tenebrele eului interior, spiritualizarea artei.

Fără a abuza de judecăți analogice, se poate spune că cele două modalități ale artei sînt similare (dar nu identice) cu cele *două tipuri de estetică* ; a) *hegeliană,* după care arta nu are o existență de sine stătătoare, ci e subordonată *spiritului universal.* La Goethe acesta

devine natura iar pentru mistici, însăși *divinitatea,* arta nefiind decît un intermediar între om și divinitate, un factor de regăsire a unității originare, paradisiace între om și „creatorul" său ; b) *galileană,* după care arta constituie o *existență autonomă,* avînd calități distincte de alte zone ale spiritului și activității omenești — religia, știința, filozofia — și nesubordonată acestora. Este o *premisă* pentru o tratare *ontologic-obiectivă* a artei, atît de proprie azi *esteticii structurale* sau celei *informaționale.*

Asemenea deosebiri mai mult sau mai puțin radicale de optică ontologică asupra artei au generat, cum era și firesc, deosebiri de ordin *gnoseologic* și *axiologic.* Nu a întîrziat să se ivească următoarea întrebare : care este *centrul focalizator* al artei, *resortul* său intim, *legea evoluției* sale — *senzorialul,* după modelul grecesc, sau *spiritualul,* după modelul artei *bizantine ?*

De altfel, una din prejudecățile ce stau la baza atitudinii de negare în bloc a artei moderne este înțelegerea *senzualistă* a artei în general : arta este legată de simțuri, de experiență senzorială. Din acest punct de vedere emanciparea artei ar consta nu numai în detașarea, autonomizarea sa față de natură, dar și în *spiritualizarea* sa în raport cu *simțurile* și, în general, în raport cu *materialitatea existenței umane.*

Este adevărat că spiritul plătește adesea foarte scump victoriile sale asupra materiei — victorii ce se întruchipează în *conceptele științei* și exacerbarea *funcțiilor analitice* ale inteligenței, prin *cunoașterea științifică* și activitatea pur *utilitară* dar și prin *simbolurile artei.* J. Onimus vorbește despre o *artă a delectării sensibile, erotică* și pur *anecdotică,* aparținînd unor societăți aservite, fără nerv, fără suflet, caracterizată printr-o exacerbare a materialității și decăderea spiritualității.

Dar ce înseamnă spiritualitatea în artă ? Ce se înțelege prin progresul spiritualității în artă ? Răspunsul unor autori este surprinzător de anacronic și de contrastant cu idealurile umaniste ale artei contemporane. De acord cu Onimus că pe măsura ascensiunii umanului în artă dispare de aici Dumnezeu, se elimină sacrul, dar a

aprecia această tendință ca o profanare care transformă arta din instrument de adorație și revelație în iluzie și mijloc de juisare, înseamnă a te situa pe poziții estetice pe care încă Renașterea le-a denunțat ca fiind străine omului și afirmării sale. Sensul autentic al spiritualului este văzut deci nu în prezența umanului, polarizatoare și valorizantă, ci dincolo de uman, în suprarealitatea sacră încărcată de mister. Lumea umană ar putea să aspire la spiritualitate, să devină spirituală prin asimilarea sacrului sau prin sacralizare.

În 1919, Wilhelm Worringer aprecia arta modernă ca „revolta... spiritului împotriva conceptului de artă legat de simțuri și de natură... emancipare de cătușele legității naturale, pînă acum singurele dătătoare de fericire..." Worringer se referea în primul rînd la *expresionism* pe care-l considera ca o primă victorie hotărîtoare a spiritualului în artă împotriva senzorialului și a legilor naturii. El se întreba însă cu neliniște : „cine știe, dacă unor generații viitoare expresionismul nu le va apărea ca o atitudine eroică de declin a artei, ca o ultimă zvîrcolire înaintea abdicării ei. Poate că ceea ce face să ne apară arta atît de apocaliptică și pe măsura unui sfîrșit de lume este tocmai această extindere spirituală a ei, această căutare cu gesturi deznădăjduite a unor posibilități de expresie, a unor condensări, această răsuflare extremă a artei care-și caută aerul necesar întorcîndu-se pînă la primitivismul copilăros". Și mai departe : „Cunosc obiecția care există pe buzele multora dintre dumneavoastră. Ei vor spune : iată, modernii cu pălăvrăgeala lor despre arta spirituală, i-au luat artei de sub picioare pămîntul sigur al senzualității și al naturii și acum cînd văd că drumul lor duce într-o înfundătură, ei afirmă, fiindcă au greșit drumul, că de fapt n-ar mai exista nici un drum adevărat și că s-ar fi sfîrșit cu arta. Cei care vorbesc așa uită un lucru : că omenirea nu s-a aflat niciodată în fața liberei alegeri, senzualism sau spiritualism, ci că ea și-a urmat drumul mereu sub presiunea constrîngerii evoluției istorice. Noua generație nu a luat-o pe calea spiritualismului, fiindcă era calea *justă* ci fiindcă asta era calea ei. Nici o alta nu era deschisă. Numai aceasta îi putea primi mesajul

ei în cadrul evoluţiei istorice şi numai ea îi putea purta sentimentul ei vital specific".

Chiar dacă nu putem accepta înţelesul transcendent dat de Worringer conceptului de spirit (altceva şi mai presus de raţiune, de intuiţie spirituală, de facultăţile intelectuale obişnuite), observaţiile sale despre *antiteza natură-spirit* ca resort al artei sînt pătrunzătoare şi instructive. Nu este vorba de eliminarea naturii ci a *legităţii naturale* care domină creaţia artistică din antichitate şi Renaştere, prin care se caracterizează umanismul şi clasicismul ; este o dimensiune a educaţiei artistice europene, o dogmă a creaţiei căreia artistul noilor orientări îi opune propria sa forţă spirituală creatoare, autonomă. Este nu triumful puterii de *cunoaştere senzorială* care se supune legităţii naturale, ci izbucnirea triumfătoare a *puterii de cunoaştere spirituală* care-şi are legea în sine însăşi. Dar exerciţiul acestei puteri presupune totuşi raportarea la altceva, un corelat necesar al dialogului artistic ca act de creaţie. Pentru unii alternativa *legii naturale* este *legea divină :* este deci o artă care înlocuieşte *cunoaşterea empirică* şi *percepţia senzorială* prin *viziune* şi *revelaţie.* Ajunşi în acest punct, se impun însă unele remarci :

— Dacă recursul la divinitate are un sens metaforic, atunci Dumnezeu se află în noi înşine, este o manieră (nu are importanţă dacă e legitimă sau nu) de a desemna o ipostază superioară a spiritualului, apoteoza actului creator al spiritului ;

— Dacă expresia nu are sens metaforic ci unul teologic-religios, atunci în locul legilor naturii se introduc legile divine. Dar întrucît pot fi acestea mai puţin constrîngătoare decît cele ale naturii ? Sau este o mistificare a însăşi legilor naturii ?

Dacă teza artei ca un fenomen eminamente spiritual are un sens pozitiv, acesta constă tocmai în eliberarea artei nu de natură ci de legile naturii. Natura continuă să trăiască în opera de artă, dar nu ca un izvor de modele şi prototipuri pe care artistul nu are decît să le copie, să le imite, ci ca „o natură încă nepîngărită de păcatul originar al cunoaşterii raţionale, conştiente", încă nearticulată şi nefiltrată. Forţa demiurgică a spiri-

tului pleacă nu de la cosmicitatea și organicitatea realului ci de la o realitate primordială mai degrabă haotică decît organizată. Spiritualizarea, ca o caracteristică a noii arte, înseamnă o ordine și o legitate, o *construcție artistică* ce izvorăște din tipare ale spiritului și nu ale naturii. În această viziune natura păstrează mereu ceva din vraja necunoscutului, o atmosferă enigmatică și fantomatică, izvor de teamă și neliniște.

De aici decurge libertatea artistului de a fi propriul său legislator, de a se abate de la legile naturii, de a le încălca. Caricatura, de exemplu, operează cu elemente ale naturii umane dar nu respectă legitățile acesteia : este, dimpotrivă, o deformare voită, „înscrierea și stenografierea spirituală a celor mai intense impresii din realitate, descătușate de orice considerare a legității naturii" ; universul imagistic al caricaturii pare a nu avea corespondențe fizice în realitatea naturală deoarece el este construit după legi ale spiritului și nu ale realului, îngroșarea disproporționată a unor aspecte este menită să sugereze o idee despre avatarurile conștiinței și contradicțiile psihicului uman. S-a spus că în orice caricatură de Daumier sînt prefigurate orientări artistice ale secolului nostru.

Problema poate fi (și a fost) pusă și în alți termeni dar esența sa rămîne aceeași. Renunțarea totală sau parțială la naturalism în sensul respectării modelelor figurative nu a însemnat nicicînd o ruptură dintre artă și realitate. Însăși tendința legitimă a artei spre universalitate a determinat nevoia ca aceasta să-și exprime cîmpul de explorare atît în planul realității cît și în cel al psihicului uman în raport cu care conștiința mai liberă a artistului se lansează într-o mare aventură : aceea de a explora *subconștientul* și *superconștientul*, după expresia lui Giulio Carlo Argan.

Renunțarea la naturalismul imaginilor figurative și reprezentative a fost mai puțin resimțit în termeni de criză de către muzică, artă prin excelență nonfigurativă, lipsită de corespondențe fizice în lumea realului, în care înnoirile și revoluțiile moderniste privesc mai ales limbajul său specific, constituirea și organizarea structurilor sonore. În arta plastică însă șocul a fost și este resimțit

mai puternic, dar nici aici noile curente nu înseamnă, atunci cînd avem de-a face cu arta autentică (indiferent dacă o numim antiartă sau pur și simplu artă), renunțarea la *autenticitate spirituală,* la caracterul *imanent* al artei. Numai că sînt necesare mijloace noi de expresie, o condensare plastică a gîndului, a ideii. Pictura unui Mondrian sau Klee și Kandinsky ca și sculptura lui Brâncuși și Moore sînt mai aproape de muzică tocmai pentru că ele ne fac să trăim, să „vedem“ idei, reprezintă o esențializare și simbolizare a gîndului abstract și a emoției cenzurate într-un chip similar cu procesul creator al marii arte muzicale. Omul se regăsește mai greu în această artă mai ales datorită faptului că experiența sa covîrșitoare transfigurată sau reflectată în produsele artistice și științifice ce-i marchează trecutele drumuri istorice de realizare și autorealizare era întruchipat cu precădere în sensuri polarizante de desfășurări emoționale, uneori explozive, pe de o parte, și în organizări raționale de rigoare geometrică, purificate de orice implicație afectivă, pe de altă parte.

În raport cu multe produse ale spiritului poate că această formulare să pară exagerată, dar între cele două registre ale creației deosebirea rămîne tranșantă, criteriile de apreciere ireconciliabile. „Dar o dată ce ne-am dezbărat de prejudecățile noastre naturaliste, ni se dezvăluie un nou registru de emoții estetice“ (Herbert Read). *Vitalitatea* nu este apanajul artei naturaliste.

După Worringer, arta modernă ne dezvăluie o spiritualizare a expresiei în sensul antitezei dintre legitatea naturală și cea spirituală, a constrîngerii realității de către spiritul modern care impune propriile sale modele, care se împotrivește oarbei legități naturale, cursului automat al întîmplării. Iar cea dintîi izbîndă a unei atari spiritualizări ar constitui-o expresionismul. „Ceea ce este tulburător în expresionism, din punct de vedere al istoriei evoluției artistice, este faptul că expresionismul constituie prima încercare, care n-a dat înapoi în fața nici unei consecințe, de a realiza o deplină spiritualizare a expresiei. Istoricește, pînă acum, fenomenul unei arte cu totul spiritualizate nu ne era cunoscut decît în afara ansamblului cultural modern al Europei“. Aceste

cuvinte erau scrise în 1919 cînd multe dintre orientările moderne în artă nu apăruseră încă sau nu-şi afirmaseră suficient formula artistică novatoare.

Să medităm asupra acestui punct de vedere. El surprinde o tendinţă incontestabilă a artei moderne : explorarea unor noi zone ale realului dar nu ca simplă transcriere a unor impresii sau ca o redare fidelă a unor raporturi spaţiale, temporale, psihice, reglementate de legile constrîngătoare ale naturii, ci ca o construcţie nouă al cărei model, ale cărei legi se află în noi înşine ca fiinţare şi ca act spiritual. Putem însă fi de acord că „arta, de la Renaştere încoace, este o artă categoric individuală" şi deci „categoric senzualistă" ? Că experienţa unei arte suprapersonale, supraindividuale, de caracter spiritualist, n-o putem găsi decît în *gotic* şi *bizantin ?* Sau în *barocul* care anticipa expresionismul prin biciuirea simţurilor, crispare, intensificare, supraîncălzire, prin acea „luptă deznădăjduită a eului pentru cucerirea a ceea ce este de neatins, un tragic, în care a fi învins este mai glorios decît victoria de acasă a celor ce n-au pornit niciodată la această luptă ?"

Dar mă grăbesc să adaug, oare într-adevăr n-a pornit nimeni la această luptă a lui Iacob cu îngerul, a lui Faust cu Mefisto, de la baroc pînă la expresionism ? Oare întreaga artă de la Renaştere pînă la expresionism nu este decît un joc al simţurilor, un exemplu de supunere a spiritului faţă de acţiunea constrîngătoare a legilor naturii ? Fără să insistăm deocamdată asupra diverselor curente artistice — impresionism, expresionism, cubism etc. — să ne referim doar la *impresionism* cu care începe de obicei orice curs de artă modernă, chiar dacă experienţa sa a devenit de mult tot atît de clasică precum cea a romantismului sau realismului clasic, deoarece impresionismul pare a fi cea mai bună confirmare a ideii despre o antiteză tragică între senzorialitate şi spiritualitate în artă. Nu spune însuşi Worringer că pe drumul ce duce la transformarea operei de artă în manifestare a unui senzualism individual, impresionismul a însemnat „epuizarea ultimului rest din fondurile cele mai subtile senzualiste, realizată cu mijloacele impresionabilităţii celei mai subiective" ? Şi cu toate

acestea, dacă acceptăm teza sa despre spiritualizarea expresiei artistice ca o trăsătură caracteristică a artei moderne, nu putem elimina impresionismul în lumina acestor judecăți de valoare. Cu condiția de a nu înțelege spiritualul ca detașat de funcțiile sale psihice, de constituentele sale psihice, cognitive și valorizatoare. Vom înțelege atunci că impresionismul, în ciuda viziunii sale fragmentare, parcă dizolvante și individualist-subiective, reprezintă totuși o intensificare a puterii creatoare a eului, un pas hotărîtor în emanciparea sa de cătușele legilor naturale. Obiectele exterioare sînt folosite ca pretext pentru opera de legiferare artistică a spiritului. Dar care artă adevărată nu este o filtrare a realului și recompunerea sa după legi de compoziție care sînt ale lumii spirituale ? Nici chiar fotografia, ca *artă fotografică* nu este o copie fidelă a realului, lipsită de selectivitate și spiritualitate, inerente actului creator.

Dacă eliminăm exagerările, îngroșarea artificială și extremistă a unor distincții legitime, antiteza spiritualitate-senzorialitate poate fi rodnică și semnificativă nu numai pentru înțelegerea unor tendințe și coordonate ale artei moderne, dar și a esenței artei în genere și a legilor evoluției sale. Este în fond o pledoarie pentru *demnitatea intelectuală superioară* a artei, care nu se limitează nicicînd și cu atît mai puțin azi să ne gîdile plăcut simțurile, să ofere apatiei și lenei intelectuale o frumusețe artistică gata digerată și macerată, fără nici un efort din partea noastră. Este una dintre cele mai dăunătoare prejudecăți că imaginile artistice, mesajul artei ar fi accesibile la nivelul senzorialității sau al impresiilor sensibile. Arta a cerut întotdeauna *efort* și *participare* din partea receptorului, dar poate niciodată acestea nu au fost atît de necesare, atît de vitale ca azi.

OCTAVIAN BARBOSA

IMAGINE ȘI CULTURĂ

Prin unele din cele mai noi și mai lucide tendințe, arta modernă pare să fie ispitită de ambiția unei răsturnări copernicane. Abdicînd de la un rost sacerdotal, ea are curajul de a se înfățișa adesea într-o ipostază care, în aparență cel puțin, o neagă. Suprem orgoliu sau ironică demisie, această intervertire de planuri ?

Fenomenul este destul de complex și impresia de desacralizare a frumosului artistic este mai la îndemîna observației curente, decît sacralizarea estetică a realității obiective pe care o implică, astfel încît atunci cînd sacralizarea nu este repudiată pur și simplu, faptul are mai mult aerul unei concesii a bunului simț și mai puțin al unei recunoașteri ca atare. Pentru unii, *la folle du logis* — imaginația lui Alain — a luat-o razna, amenințînd lumea, iar pentru alții s-a domesticit de-a binelea, punîndu-se în slujba forțelor constructive ale rațiunii. Pe scurt, a devenit inginer, ca Faust în partea a II-a a tragediei.

Într-adevăr, prezența elementelor „inginerești", nu numai ca mecanisme auxiliare operei, ci ca forme și structuri ce nu se sfiesc să se pretindă „consubstanțiale" este atît de dominantă încît reclamă aproape un transfer funcțional între artă și tehnologie. În acest context se vorbește adesea de tehnicizarea artei, care n-ar face decît să reflecte — în spiritul unui *nou mimesis* — tehnicizarea vieții. *Natura naturată,* tehnică, în orizontul căreia, cu voia sau fără voia sa, individul contemporan

evoluează, ca altădată într-un mediu natural, determină apariţia unor noi tipare iconografice, adecvate noii semiologii, cu puterea unei *natura naturans*, indiferentă la finalitatea cathartică a artei.

Conceptul de artă a timpului nostru, ca şi acela de calitate, este un concept în permanenţă deschis, care nu poate fi definit, cum nu poate fi definită o geneză înainte de a fi încheiată. El se împlineşte în timp. În momentul în care s-a împlinit aparţine deja trecutului şi o altă accepţiune a sa este aşteptată. Cine îşi poate asuma, lucid, riscul de a spune ce este arta timpului nostru, cînd aceasta se naşte în fiecare clipă ? Fiecare artist care are conştiinţa adeziunii sale la sensul unei evoluţii, propune cu fiecare operă o nouă accepţiune a conceptului de calitate, o nouă deschidere în orizontul contemporan al artei, un răspuns inedit la problemele estetice ale prezentului. Altfel nu interesează, cum nu interesează repetarea unui răspuns cunoscut la problemele cunoscute. Clasicismul, romantismul, impresionismul nu şi-au lăsat problemele nerezolvate. Dimpotrivă, prin felul în care au rezolvat problemele estetice ale momentului istoric respectiv, îşi justifică şi astăzi prezenţa în istorie ca modele strălucite de „artă a timpului nostru". Curentele artistice nu urmează unele altora pentru a-şi rezolva problemele, ci pentru că, din perspectiva unora, la un moment dat, noile probleme estetice nu mai puteau fi rezolvate decît printr-o schimbare de metodologie. Această schimbare nu determină căderea operelor în desuetudine, cum greşit se afirmă sau cum aparenta şi inerenta iconoclastie a oricărui început de geneză ar lăsa să se înţeleagă, ci pur şi simplu precizarea unei apartenenţe la un timp revolut şi nimic mai mult.

Dacă satisfacţia, mai mult sau mai puţin estetică, pe care o încerca omul în faţa naturii a generat conceptul de frumos natural şi a făcut din contemplaţie şi reflectare argumente şi scopuri supreme ale artei, nu mi se pare hazardată ipoteza că un sentiment de insatisfacţie estetică în faţa tehnicii invadatoare, care alungă natura, înlocuind-o în utilitate, dar nu şi în frumuseţe, a inversat perspectiva şi a făcut din construcţia şi modelarea estetică a realităţii înconjurătoare un ideal şi un

imperativ al creației. „Tehnica fără artă este brutalitate" — se alarma Ruskin, într-o vreme în care arta nu ajunsese încă la înțelegerea spiritualizării tehnicii ca un imperativ categoric al eticii sale. Speriată de invazia mecanicistă a tehnicii („Și cum vin cu drum de fier toate cîntecele pier" — răsună teribil imprecația eminesciană), conștiința artistică a unui timp lipsit de mijloacele materiale de a interveni într-o realitate a cărei eficiență utilitară nu compensa ineficiența sa estetică, își clama în deșert disperarea și, nimic mai firesc atunci, cultiva evaziunea.

Dar dacă în patetismul acestor strigăte nu vedem numai o tendință defetistă de evadare, ci, întîi de toate, gravitatea unui apel, atunci demersurile artistice contemporane, acelea pentru care „antiumanismul tehnologic" nu mai constituie un motiv de spaimă ci o realitate misterioasă și fascinantă ca un teren virgin, ne pot apărea mai puțin ca fenomene de iconoclastie și ruptură și mai mult ca niște răspunsuri destul de tîrzii.

De altfel, arta modernă a trecut de faza negărilor absolute. Ea își are clasicii în muzee, după cum își are și academiștii ei. Falsele antinomii care au născut conceptele de antipictură sau antisculptură s-au perimat sau sînt pe punctul de a se perima și nu mai sperie pe nimeni, pentru că stindardele lor zdrențuite se mai flutură doar în mediile periferice ale unor forme hibride de academism avangardist. Antiarta s-a văzut, în cele din urmă, că nu este de fapt decît o nouă modalitate de a face artă, determinat de coordonatele unei epoci tehnologice, în care cu voia sau fără voia noastră intrăm, o tendință de atîtea ori dramatică și eroică (nu avem în vedere fantoșele, acestea s-au găsit în toate curentele și în toate timpurile, nimeni nu mai știe astăzi de ele) de a răspunde în termeni actuali la problemele estetice ale umanismului modern.

În spiritul noului umanism, prezența umană în artă nu este dată numai de abordarea portretului sau a peisajului natural pe cale de dispariție, ci, în egală măsură, cel puțin — și tocmai pentru că peisajul natural sau corelativul său estetic, frumosul natural, este pe cale de dispariție — de crearea cadrului estetic în care îi

este dat să evolueze viitorului subiect de portret : constructorul unei lumi noi.

Nu coborînd de pe soclu arta demisionează de la nobila sa menire, ci rămînînd mai departe claustrată în limitele unor granițe, atunci cînd evoluția firească a lucrurilor duce la interferența lor. Permanentizarea unei atitudini contemplative, ca și subsumarea la un ideal care vede în reflectarea pasivă un scop suprem al creației, într-o vreme în care dinamismul inteligenței și al acțiunii domină în toate domeniile materiale și spirituale, într-o vreme în care mai ales realitatea artificială (în sensul de elaborată) a tehnicii, nu oferă prin ea însăși prilejuri de satisfacție care să depășească sfera utilității confortabile, permanentizarea unei asemenea atitudini în numele purității artei echivalează de fapt cu o îndepărtare de la problemele estetice imediate ale timpului nostru.

Arta contemporană nu poate refuza mașina cibernetică sau materialele plastice din cauza „artificialității" lor, după cum omul paleolitic nu a refuzat „primitivismul" mijloacelor de care dispunea ci, acceptîndu-le, ne-a dat acele capodopere ale artei rupestre de la Lascaux sau Altamira. Nu numai că nu le poate refuza, dar are obligația, în numele umanismului unei civilizații a imaginii, să creeze — și cu aceste mijloace — echivalente contemporane ale operelor pe care tradiția milenară i le-a lăsat moștenire.

În acest context arta devine dinamică. Ea nu mai are în vedere numai crearea tabloului, a micii sau marii statui, care să-și găsească un loc într-un ansamblu arhitectonic, ci, fără să abandoneze, fără să anuleze locul tabloului de șevalet și al statuii, ea tinde prin demersurile ei constructive să transfigureze estetic orice obiect al ambianței. Ea redevine la nivelul tehnicii celei mai avansate, folclorică și colectivă, de o largă accesibilitate, pe care multiplicarea fără diminuarea calității și unicității o face democratică în sensul cel mai autentic al cuvîntului. Arta își descoperă așadar vocația ei primordială : aceea care face din fiecare obiect al uzului domestic o operă de artă și din fiecare moment o stare estetică posibilă. Iar pentru că păsările și cîntecele „naturii

naturale" tot au pierit, conştiinţa artistică a timpului nostru purcede să-şi invente păsările şi cîntecele, nu să-şi scrie memoriile într-un turn de fildeş melancolic. Artistul nu mai aleargă după motiv, căci acesta se află în spiritul constructiv al umanismului contemporan. Înainte de a fi un peisaj sau o floare motivul este o *forma mentis*.

De altfel, se pare că pe măsură ce ne îndepărtăm de natură, conceptul de natură ne dă din ce în ce mai multă bătaie de cap. Poate că nici un concept nu se bucură în epoca noastră de o mai mare ambiguitate. Pentru unii, spunea Herbert Read, el semnifică experienţa senzorială imediată a omului, lumea florilor, a păsărilor, a norilor ş.a.m.d., pentru alţii universul, sub toate aspectele sale, de la mişcarea astrelor pînă la structurile infinitezimale ale atomilor, de la realizarea exterioară pînă la cele mai adînci straturi ale realităţii interioare a conştiinţei.

Pentru artistul primei categorii, atitudinea contemplativă este definitorie. El nu produce, reproduce. Pentru cel din categoria a doua, se impune atitudinea dinamică, constructivă, modelatoare. Arta este o variantă umană a lumii, un act de libertate şi independenţă faţă de natură, nu reprezentarea acesteia. Fascinat de varietatea perspectivelor naturii, obiective şi subiective, el ambiţionează să cunoască mecanismul interior al metamorfozelor, nu pentru a imita natura, ci pentru a crea în mod analogic.

Problema nu este de a stabili între cele două atitudini, ca şi între formele de artă pe care le-au generat sau le generează fiecare, o ierarhie, căci aceasta ar însemna să aplicăm asupra lor acelaşi criteriu de valoare şi deci a le confunda substanţa. Ceea ce nu ar face decît să postuleze între ele o falsă opoziţie, nu să descopere raportul de complementaritate şi succesiune, existent de fapt. Nu poate fi judecată validitatea unui demers artistic dinamic, constructiv, care nu îşi propune să reprezinte realitatea în „imagini frumoase", ci să construiască obiecte şi acţiuni frumoase, dacă vreţi, sau cum spune Gabo : „să făurească imagini noi şi să le integreze ca *manifestări emoţionale* (subl. ns.) în experienţa noastră de toate zilele", nu după gradul de reprezentare a realităţii, ci după ineditul uman al situaţiei estetice, după capacitatea de invenţie şi construcţie a realităţii imediate.

Arbitrarul sau caracterul „abstract" al imaginilor, invocat uneori, nu este decît un reflex al inadecvării criteriilor aplicate obiectului în discuție. Să nu aplicăm deci criteriile unei axiologii naturaliste, atunci cînd obiectul judecății noastre solicită să fie privit și examinat dintr-o perspectivă, în cazul de față constructivă.

Orientarea științifică a artistului nu este rezultatul unui capriciu profesional, al îngustimii sau al unei superficiale dorințe de modernizare, ea rezultă dintr-o convingere estetică, ideologică, profundă și lucidă, dintr-un sentiment deosebit al actualității. Receptivi la problemele estetice acute ale prezentului, ținînd de relațiile adesea obscure dintre artă, știință, tehnică, producție, artiștii adepți ai unei estetici constructive sînt preocupați nu de evocarea bucolică a unei naturi, frumoasă prin ea însăși, dar de care ne îndepărtăm, ci de proiectarea unei ambianțe, după legile umane ale artei, de *naturalizarea* estetică a naturii tehnice înconjurătoare. Artistul nu mai evocă natura ci o creează în toate amănuntele ei. În vederea realizării acestor nobile obiective, artistul este conștient că nu-și mai este sieși suficient, că uneltele sale specifice, adică, nu-i mai ajung. Colaborarea cu inginerii, tehnicienii, urbaniștii, designerii, devine un imperativ al creației contemporane. Aceste cercetări și colaborări interdisciplinare nu mai sînt servite de structurile tradiționale ale învățămîntului în general, nu numai ale celui artistic. Arta, știința și tehnica nu mai sînt domenii închise, ele se întîlnesc în demersurile lor inițiale. Raționalitatea imaginii artistice, caracterul operațional al educației estetice nu impietează asupra specificității artei ci asigură doar potențarea maximă a căilor și metodelor de realizare a frumosului, și mai ales de difuzare a lui în cele mai largi straturi sociale.

Dar dacă ne situăm epoca sub semnul tutelar al imaginii, aceasta nu sîntem îndreptățiți s-o facem numai pentru că mijloacele tehnice pe care secolul XX ni le pune la îndemînă înlesnesc *circulația vizuală* a culturii, ci, în primul rînd, pentru că recunoaștem imaginii capacitatea și, în egală măsură, obligația de a se institui într-un act de cultură, de a deveni echivalentul spiritual al cărții. În această accepțiune imaginea artistică (am în

vedere în special artele vizuale, de la pictură sau sculptură pînă la cinematograf și chiar televiziune) nu mai poate fi înțeleasă doar ca o ilustrare, mai mult sau mai puțin didactică, a imaginilor literare sau ca o simplă reproducere a unor aspecte exterioare ale realității, la nivelul senzorialității imediate și agreabile, ci ca un dat al intelectului, cu posibilitatea de a semnifica, nu numai de a transmite semnificații, la nivelul conceptelor.

Civilizația imaginii înseamnă fără îndoială *difuzarea* imaginii, dar însemnează înainte de toate crearea imaginii pe măsura acestei difuzări. „În istoria artei, spune Herbert Read, fiecare stil s-a inspirat din tehnicile proprii ale epocii sale și, așa cum vorbim de arta epocii de piatră sau de bronz, de faptul că artiștii clasici, gotici, ai Renașterii au utilizat materialele și procedeele timpului, tot așa epoca mașinii trebuie să profite în modul cel mai natural de resursele pe care i le oferă materialele noi și *prodigioasele posibilități creatoare* (s.n.) pe care mașina le-a făcut să se nască".

Desigur că mijloacele tehnice care îngăduie multiplicarea *exterioară* a imaginii, datorită cărora muzeul, de pildă, a devenit imaginar iar spectacolul teatral o scenă evoluînd în planul celei mai stricte și intime domesticități, au un rol determinant. A le absolutiza însă, a deduce exclusiv de aci caracterul de civilizație a imaginii și a nu vedea în aceste mijloace decît posibilități de difuzare nu și de creație, înseamnă a privi la suprafață fenomenul și implicit a acredita ideea unei epoci de consum nu de creație, a unui secol care are un trecut dar nu și un viitor, care se justifică unilateral în istorie doar prin valorificarea pasivă a culturii înaintașilor, nu și prin valorificarea ei dinamică, activă, creatoare. Prodigioasele posibilități creatoare ale tehnicii, de care vorbea unul din marii exegeți ai artei contemporane, duse pînă la ultimele lor consecințe, determină demersurile artistice ale acelor curente care au făcut din transformarea estetică a realității obiectivul fundamental al creației. Dacă, grație acestor mijloace tehnice omul contemporan este dispensat, *parțial*, nu de efortul cunoașterii ci de dificultățile materiale ale cunoașterii, dacă, de

pildă, el poate cunoaşte arta neagră sau arta Renaşterii la cinematograf (în paranteză fie spus, ce excelentă *catedră cinematografică de istoria artelor* s-ar putea institui, la care nu se ştie de ce cineaştii se gîndesc cu atîta şi nejustificată timiditate), aceasta nu se întîmplă pentru a-l transforma într-un imagofag de fotoliu, neselectiv şi prematur blazat, pentru a-i steriliza gustul cercetării şi al călătoriei, ci, dimpotrivă, pentru a-l stimula şi a-i asigura o solidă bază de plecare. Cinematograful ca şi televiziunea nu par să-şi fi descoperit încă — decît în cazuri destul de puţine — specificul estetic, modalitatea proprie de creaţie, rămînînd (nu numai la noi) tributare specificului tehnic al posibilităţilor lor. Vreau să spun că posibilităţile tehnice ale cinematografului şi televiziunii, în domeniul filmului de artă în special, sînt atît de uluitoare încît pare că au inhibat capacitatea de invenţie a autorilor. De aceea, el informează fără artă, creează iluzia cunoaşterii, anulînd nu suscitînd interogaţia nativă a omului. Ca să-şi ajungă scopul, teleenciclopedia ar trebui astfel gîndită şi realizată încît spectatorul să nu aibă impresia că datorită ei ştie tot sau multe lucruri despre atîtea lumi necunoscute, ci cît de puţin ştie despre aceste lumi, fără a căror cunoaştere existenţa lui de acum încolo să nu mai decurgă în liniştea pe care i-o dădea ignoranţa anterioară. Cinematograful şi televiziunea nu dispensează de bibliotecă ci trimite în mod obligatoriu şi mai acut la bibliotecă. După cum civilizaţia imaginii nu este opusă civilizaţiei cărţii, ci oferă infinite posibilităţi de lărgire a graniţelor şi adîncire a semnificaţiilor acesteia. Că nu se întîmplă aşa, stă mărturie faptul că în acele ţări unde tehnica imaginii (cinema şi televiziune) cunoaşte o extensiune extraordinară, filozofi şi sociologi au atras atenţia asupra „cancerului social" al imaginii, care împinge omul în afara stării de reflexie şi control, făcîndu-l să înregistreze într-un fel de „hipnotism larvar", după expresia admirabilă a lui René Huyghe. Arta însă face ca imaginea să acţioneze ca un „antidot providenţial" în faţa acestei primejdii, spune acelaşi gînditor, una din marile conştiinţe ale umanismului modern, pentru că imaginea artistică „exprimă puterea artistului de a crea o viziune

nouă, care, în loc de a sărăci lumea prin stereotipie, dimpotrivă o îmbogăţeşte diversificînd-o dincolo de ceea ce omul obişnuit poate să se aştepte..." şi „acţionează asupra spectatorului invers de cum o face publicitatea, televiziunea sau cinematograful care adorm facultatea de control şi antrenează docilitatea atenţiei". Prezenţa elementului artistic, prezenţa conştiinţei estetice transfigurează tehnica şi o spiritualizează, astfel încît imaginea nu mai este pur şi simplu o imagine, ci „un şoc care trezeşte conştiinţa fiecăruia", nu o adoarme. Iată de ce spunem că mijloacele tehnice prin ele înşile nu determină în mod exclusiv şi nu epuizează definirea conceptului de civilizaţie a imaginii.

Dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii contemporane, „tehnicizarea" vieţii cotidiene, a universului artificial în care insul este plonjat, ridică în faţa umanismului modern imperativul categoric, moral, al prezenţei artistice în toate domeniile vieţii, nu numai în cinematograf sau televiziune, de la cele mai umile sectoare ale ambianţei industriale şi domestice pînă la grandioasele edificări ale urbanismului. Dominate de conştiinţa artistică a vremii noastre, mijloacele tehnice pot să ducă la transformarea estetică a realităţii obiective, astfel încît strada să dea impresia unei galerii iar vitrinele magazinelor, reclamele, să poată fi privite în unghi de vedere estetic. Apariţia unor discipline ca *industrial design* al cărui obiectiv principal este ca prin crearea acelor *prototipuri artistice — puncte de plecare* ale seriilor industriale — să salveze *repetarea de la stereotipie,* făcînd să coincidă utilul şi frumosul şi, poate, implicit adevărul cu binele, ca în străvechea concepţie platoniciană a frumosului. Dacă omul lumii civilizate contemporane are posibilitatea unei inserţiuni active în realitatea obiectivă, el are şi obligaţia de a nu accepta coordonatele tehnice ale universului său ca pe nişte date inexorabile ale destinului, ci de a le adapta exigenţelor sale spirituale, construind realitatea ca pe o operă de artă, făcînd din ea, după expresia marelui renascentist *una cosa mentale.* Este orgoliul şi obligaţia conştiinţei estetice contemporane.

RADU SOMMER

ABSTRACȚIONISM ȘI COMUNICABILITATE

Acuitatea problemei comunicabilităţii mesajului artei a crescut şi în strînsă legătură cu tendinţele încă prezente în arta modernă, de căutare a unei modalităţi de simţire şi expresie cît mai abstracte. Franz Marc afirmase cîndva notabila idee că arta trebuie să devină cu atît mai abstractă cu cît viaţa devine mai rea şi meschină. El dădea astfel expresie unui protest etic şi social, unui crez implicat contextual în manifestul abstracţionist. Abstracţionismul modern poate fi aşadar produsul critic al unei condiţionări, iar modalităţile sale apar fie prin migrarea, uneori sofisticată, labirintică a simţirii în lumea ideilor, prin transferul sensibilităţii în zonele superioare ale vieţii intelectuale, trăită însă nu mai puţin poetic, pasional şi incandescent decît străvechea şi eterna viaţă a sentimentului pur şi genuin, fie prin căutarea ambiţioasă a unor mijloace cît mai savante de exprimare, prin triturarea sau supradistilarea acestora în laboratorul complicat al creaţiei, înscrierea elegantă şi rafinată în arabesc, prin demersul stilizărilor sinusoidale, într-un cuvînt, prin alambicarea succesivă şi excesivă a formei.

În primul caz sîntem în prezenţa unei intelectualizări *de fond* a artei ; în al doilea caz ni se oferă o artă intelectualizată mai ales în latura ei *formală*. În ambele cazuri, creaţia presupune o considerabilă cheltuire de energie mentală, o maximă înfierbîntare a magmei cerebrale, din care alchimia pătimaşă şi tenace a artistului

abstracționist urmărește obținerea unui cît mai esențializat și mai nobil cristal. Rezultatul acestei exhaustive selecții, nu este însă întotdeauna la înălțimea simțirii exprimate, iar opera rămîne opacă, uneori inaccesibilă, redusă la un semn ermetic încifrat. Firește, ambele aceste modalități pot fi întîlnite simultan, în diferite proporții sau unilateral afirmate în diferite opere sau creații, la aceiași sau diferiți creatori. Ele apar, de asemenea, nu o dată, mai puțin intransigente, amestecîndu-se cu figurativul, făcîndu-i acestuia concesii în ipostaze dintre cele mai sugestive. În cele ce urmează ne propunem, în limita posibilităților, o descriere, mai mult interogativă, a condițiilor obiective și subiective care au influențat și stimulat cu necesitate tendințele abstracționiste, tipic informale, la originile artei, ca și în zilele noastre. Cu alte cuvinte, încercăm o paralelă între abstracționismul preistoric și cel modern, precum și scrutarea viitorului acestei modalități care se lasă tot mai mult indusă în manierism și convenționalism ezoteric, suprasolicitînd înțelegerea publicului, pe măsură ce se îndepărtează de ea.



Înaintea originilor artei intelectuale au existat originile intelectuale înseși ale artei. Acestea au fost, și ele, la rîndul lor, condiționate de factorul spațiu și timp în cea mai materialistă accepție a termenilor. Antropologii sînt astăzi unanimi în aprecierea că omul există grație unor mutații ecologice, că fără aceste mutații n-ar fi fost nici omul. Scăpărarea palidă a primelor scîntei ale conștiinței s-a produs într-o vreme și într-un spațiu care n-au avut nimic comun cu un paradis terestru unde preadamiții ar fi încercat fericirea acelui *dolce farniente* (conceput, de altfel, postum), ci a fost un critic și penibil cadru natural și istoric care i-a silit să muncească.

Putem spune, parafrazîndu-l pe H. Weinert [1], nu numai că umanitatea n-a fost creată într-un paradis și s-a născut prin pierderea unui paradis, ci mai ales că acest paradis n-a putut exista niciodată. Conștiința para-

[1] *L'ascension intellectuelle de l'humanité*, Payot, Paris, 1946.

disului pierdut este cel mai vechi fruct imaginar al trudei și suferinței originare a omului. Dintre darurile făcute omului de către Timp, conștiința a fost de la început însoțită de amărăciune, de sentimentul slăbiciunii și al limitelor de tot felul, al dezamăgirilor pe care tot ea i le căşuna, făcîndu-i adesea existența mai grea decît era în realitate. Pentru ca ea să devină un izvor de încredere în viitor, o forță care să se opună cu succes destinului orb, a trebuit să treacă multă vreme. A trebuit să treacă multă vreme pînă cînd omul, conștient și mîndru de forța prodigioasă a inteligenței, înarmat de o experiență arhimilenară, să-și arunce destinului sfidarea, să opună deșertăciunii unor certitudini luminate multă vreme de credință, dar naive, pariul său cu luciditatea. În legătură cu aceasta, tot antropologii sînt aceia care recunosc faptul că diferența între maimuțele superioare și oamenii inferiori este cu mult mai mică decît cea dintre oamenii inferiori și cel mai inteligent *Homo sapiens* glaciar.

Putem călători cu gîndul și vedea cu ochii lui, în acele vremuri depărtate, *Ființa* ciudată și încă plină de mister pentru noi, care, puțin după descoperirea focului, privindu-și mîinile și descoperindu-le umbra, observîndu-le cu o primară și infantilă curiozitate, le-a reprodus urma, și a trasat pe pereții cavernelor glaciare, cu ocru, primele linii. Acestea au fost linii ondulate, urmărind incerte și șovăitoare pe acelea ale neliniștii întrebătoare. Ascultînd de ritmuri interioare, de pulsația inconștientă a sîngelui și a gîndirii ce se înfiripa și ajungea pînă în vîrful degetelor noduroase, mîinile acestei Ființe și-au lăsat intenționat amprentele în lutul reavăn, parcă pentru a fixa ceea ce părea mai personal și mișcător, apoi, în cele din urmă, au trecut, înconjurate de nenumărate încercări, la modelarea și retușarea mai finalizată a formelor deja găsite printre neregularitățile pereților, pentru a le pune în valoare analogia cu lucrurile și ființele înconjurătoare. Arta s-a născut din dialogul primilor oameni cu lumea. Ea a fost una dintre primele întîlniri active ale conștiinței acestora cu realitățile obiective, una dintre acele întîlniri în care omul și viața înconjurătoare, subiectul și obiectul își fac împrumuturi și se modifică reciproc.

Primele documente ale acțiunii instinctului artistic au fost rodul observației și al descoperirii analogiilor concrete, ale dorinței de fixare și perpetuare a ceea ce se dovedea mobil și nestăpînit, mai ales în afara acestei Ființe. Arta a fost așadar, de la începuturile ei, o cucerire intelectuală.

Cu timpul, o dată cu apariția mentalității magice, desenul, pictura și sculptura, muzica și dansul și-au depășit vechea lor funcționalitate biologică sau aproape pasivă, primigen intelectuală, căpătînd-o pe cea magică. Imaginea artistică, adusă în centrul ritualului magic, servea pentru prevestirea și asigurarea unor bune recolte cinegetice, succesului unei expediții războinice, împlinirii unui blestem sau unei bunevestiri ș.a.m.d. În complexul sincretic primar, magia a reprezentat mijlocul principal de cunoaștere și influențare a destinului, nucleul în care religia, filozofia, știința și arta au germinat consubstanțial timp de sute de mii de ani. Gestația nediferențiată, haotică, amorfă a conștiinței sociale primitive a fost mai lungă decît dezvoltarea mitologiilor și cu mult mai îndelungată decît întreaga istorie a culturii.

Ca și ritualul magic convențional, imaginea artistică ajunge, și ea, cu trecerea timpului, să se canonizeze, să capete un caracter convențional și, printr-un proces de stilizare succesivă la care au concurat sute de mii de generații, să se apropie de simbol. Stilizarea avea, se pare, ea însăși un scop magic, sacralizant, pictorul primitiv fiind considerat un magician, un demiurg. Cercetarea antropologică atestă semne și simboluri datînd, în Europa, din paleoliticul recent. Stilizarea figurilor, la originea lor realiste, începe din Aurignacian. Procesul evoluează spre schematizare și simplificare în Magdalenian și atinge apogeul în Mezolitic. Michel Ragon[1] se referă la descoperirile preistoriologilor francezi care atestă că la finele magdalenianului și azilianului, pictura realistă dispărea din peșteri pentru a face loc unei arte a semnelor, a rămurișurilor și a seriilor de puncte. S-au găsit, afirmă

---

[1] M. Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Ed. Casterman, 1969, pg. 32.

Ragon, pietre de rîu împodobite cu motive pictate cu ocru roșu și care „nu reprezintă nimic", în special în Franța, la Mas-d'Azil, în caverna de la Marsoulas și în diferite localități din departamentul Aude, Haute Garonne și Ariège. Arta decorativă religioasă care se dezvolta, își uită treptat originea și devine pur ornamentală.

Pe de altă parte, în virtutea aceluiași proces, faimoasele scene cinegetice, cu arcași fugărind vînatul, își pierd realismul originar în asemenea măsură, pierd din vedere în asemenea grad obiectul reprezentat la început, încît semnificația lor convențională nu mai poate fi sesizată decît de practicieni inițiați : magicieni, vraci, preoți etc. Unii antropologi observă, fără a insista, că schematizarea figurilor și, respectiv, desfigurarea lor, trecerea în informal, în nonfigurativ, începe cu dispariția semnelor distinctive dintre sexe, astfel încît bărbații încep să fie reprezentați printr-un semn care ajunge să semene cu ceea ce în alfabetul nostru este litera *M* și notează, amuzați, că aceasta este și inițiala cuvîntului bărbat sau a celui care marchează virilitatea (mâle, mascul, masculin). Astfel, treptat, cu trecerea mileniilor, figurile devin semne, semnele devin misterioase mesaje sacre, ezoterice, un fel de ansambluri pictografice, de grafie hieroglifică, un sistem de formule ideografice din care se naște litera, alfabetul, scrisul. Între geniala descoperire a focului, care a revoluționat viața speciei și limbajul articulat, oral și scris, pereții peșterilor, piatra, lemnul, osul, lucrate mai întîi grosolan și apoi cu migală, sînt martorii muți ai ridicării conștiinței artistice de la superstiția rudimentară la mit și apoi la abstracțiune.

Dacă Ernst Cassirer definea *miticul* ca fiind construcția unei lumi „structurate de haos", s-ar putea spune tot așa de bine că demersul ancestral al cunoașterii artistice a avut o treaptă preliminară, în abstracționismul magic. Aceasta, este, de fapt, *prima lume* „structurată din haos" și care a anticipat lumea mitologiei. Acest joc, desfășurat aparent gratuit, dar creator, deosebit de activ și pătimaș, sub influența instinctului magic, cu imaginea *lăuntrică* a lumii, cu o cunoaștere subiectivă și de îndelungă elaborare a acesteia, a dat naștere fascinantului

repertoriu de scheme și canoane elementare, de semne-simboluri ale abstracționismului primitiv.

Acestea sînt faptele, istoria evenimențială a genezei conștiinței artistice. Oare narațiunea obiectivă, enumerarea lor cronologică și rece ar putea ea surprinde metamorfozele, procesul social și psihologic, îndelungatul avatar ce s-a desfășurat în adîncul și intimitatea acestei conștiințe ? Poate fi oare reconstituit acel sinuos și penibil proces prin care conștiința s-a căutat pe sine, dialogînd cu lumea ? Independent de vechea și complexa dezbatere desfășurată în jurul posibilității reconstituirilor spirituale ale epocilor revolute, sîntem liberi și mai ales tentați să emitem unele supoziții mai mult sau mai puțin verosimile.

Primele constatări ne-au purtat spre concluzia că apariția artei a fost o cucerire de esență intelectuală. Cele ce au urmat au arătat că, o dată început, procesul stilizării reprezentărilor artistice a tins către o progresivă intelectualizare a sa, prin abstractizare, pînă la nașterea artelor decorative și a scrisului. Care sînt mobilurile sociale și psihologice mai adînci, mai imediate, condiția propriu-zis omenească, care în devenirea lor obiectivă și subiectivă au propulsat acest proces, în ce ar consta de fapt dinamica acestei fenomenologii, urmărită îndeaproape ?

Pînă la un punct, afirmă H. Read, orice artă este principial abstractă, căci ce este oare experiența estetică altceva decît un răspuns dat de trupul și mintea omului armoniilor inventate sau stinghere, ce este arta decît evadare din haosul amenințător al indeterminărilor și căutarea ritmului constant al vieții ? Ar fi ușor să demonstrăm, afirmă Ragon în lucrarea citată (pg. 32), că arta abstractă a existat întotdeauna, să semnalăm dezvoltarea ei din preistorie pînă în zilele noastre, salutînd în trecere artele musulmane geometrice, barocul ornamentelor împletite gaelice și vikingice, artele merovingiene, artele populare etc. etc. [1]

[1] Se amintește mereu o veche legendă chineză despre marele maestru al curții căruia împăratul îi comandase să-i picteze cel mai frumos dragon, din cîți s-ar fi putut picta vreodată. Lucrînd ani de-a rîndul în cea mai desăvîrșită taină, acesta ajunse în cele din urmă să înfățișeze împăratului, mai întîi

Se poate spune că evitarea intenţionată a canoanelor tradiţionale, mensurabil şi arbitrar statuate, în funcţie de modelul natural, recidiva abaterii de la ele, a fost, din cele mai vechi timpuri, periodic, mărturia unei necesităţi intelectuale spontane sau conştiente de depăşire şi autodepăşire a gîndirii artistice însăşi, dar şi de înfruntare a ameninţătoarelor, versatilelor şi înşelătoarelor aparenţe oferite în mereu alte variante omului de propriile simţuri, ca şi de realitatea obiectivă, naturală sau socială în devenirea ei neîntreruptă şi plină de noi capcane.

Arta a părăsit figurativul din neolitic, sub imperiul superstiţiei, al temerii de asaltul vrăşmăşiilor naturii şi istoriei, ca şi al acumulărilor unei îndelungate experienţe de viaţă şi gîndire, refugiindu-se totodată într-o reprezentare derivată sau desprinsă din natură, în cultul formei pure sau esenţiale, degajată de detaliul concret, încercînd să stoarcă din real o abstracţiune menită să devină, de fiecare dată, tipul ideal şi imuabil al realităţii.

Toate acele îndepărtări voite de la *mimesis*-ul naiv şi ancestral, de la canonul imitării exacte a naturii, considerate a fi condiţia întruchipării idealului, a evocării şi sugerării lui forţate, a potenţării expresivităţii, precum şi a unei reprezentări mai simbolice şi deci mai totale, mai esenţializate a obiectelor (care au înlocuit uneori reprezentarea obiectului cu un simplu desen geometric) atestă o persistentă tendinţă intelectualizantă în arta celor mai vechi timpuri, pentru că ea a fost totodată o tendinţă de exprimare simbolică a conţinuturilor vieţii spirituale, metamateriale, suprareale, de exaltare a aptitudinilor spiritului, a vocaţiei sale demiurgice, opusă vicisitudinilor existenţei obiective. Această tendinţă care a avut multă vreme rădăcini aproape instinctuale, pier-

---

stupefiat şi apoi sufocat de indignare, un simplu arabesc. Aruncat în închisoare pentru impostură, marele pictor fu graţiat numai după ce, scotocindu-i-se atelierul, fură descoperite sute de picturi reprezentînd variante de dragoni, de la cele mai realiste pînă la cele mai schematice, împăratul înţelegînd, în cele din urmă, că acea abstracţiune a dragonului fusese fructul unor numeroase şi laborioase cercetări.

dute parcă în adîncimile fiziologiei umane și căreia i se datorează toate stilizările, esențializările, abstractizările și simbolizările specifice plasticii animiste primitive și celei vitaliste negre, vechii arte precolumbiene și a Oceaniei nu atestă oare o linie ce unește momentele critice în care, copleșit de neliniște existențială, înfruntînd vremuri istoricește vitrege, stihii neînțelese, sau supunîndu-se stăpînirii lor religios transfigurate, arta a căutat cea mai scurtă cale de acces spre viață, spre misterele ei, spre depășirea sau transcenderea dificultăților de tot felul, spre domesticirea lor ? Nu descifrăm oare în actul de esențializare, schița unui gest instinctiv de evadare, de protest sau de apărare a omului aflat față în față cu Haosul și căruia îi putea opune o afirmare crescîndă a autonomiei rațiunii sale ? Taina, cu zgîrcenie păzită, a semnificației simbolurilor abstracte, încifrarea lor tot mai discretă și sectară, nu erau ele considerate a fi condiția păstrării de către om a stăpînirii sale asupra naturii, a comuniunii sale magice cu forțele de care avea să se teamă ? „În epocile primitive, afirmă Georg Simmel, secretul avea valoare de uz și omul trăia printr-însul ; pentru viața lui, nu se putea lipsi cîtuși de puțin de el ; era forma sa de a poseda lucrurile“ [1]. Fără îndoială că procesul de abstractizare își soarbe tăria din izvoarele inteligenței însăși în continuă evoluție, tot mai stăpînă pe secretele lumii, tot mai sigură de sine, dar și din impactul ei adesea dureros sau cel puțin suspicios cu contingența și arbitrarul condiționărilor obiective.

Astfel, prin arta civilizațiilor primitive și terorizate de precaritatea și arbitrarul existenței, dar și creator răzvrătite împotriva mizeriei acestor condiționări, produs al necesității lăuntrice, voinței de acțiune magice, de a-și supune stihiile neînțelese, omul s-a rupt și s-a îndepărtat de natură, în calitatea sa de adversar al unui destin pe care și-l ameliora, fără să știe că o face. Această ipostază de ființă autocreată (Baudelaire o numea s u p r a n a t u r a l ă) la care omul s-a ridicat, spre triumful lui, și care poate fi citită, descifrată încă în rudimentele

---

[1] G. Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München, Drei Mosken Verlag, 1923, pag. 41.

artei abstracte primitive nu se află ea oare la originea artei intelectualizate a tuturor timpurilor de grea cumpănă sau de răscruce istorică ? Apăsată de neliniști și întrebări rămase fără soluție sau încă neînțelese, conștiința artistică nu-și va căuta ea, de fiecare dată, drumul, apelînd la lumea mesajelor esențializate criptic, inițiatic codificate, mesajele-semn stilizate pînă la cea mai înaltă abstractizare ? Este oare în geneza artei intelectualizate ceva din anxietatea și aprehensiunile recursului dintotdeauna al ceasului greu la serviciile Sibylei și Pythiei, ca și din confuza ambiguitate, cu respect sacralizată, a răspunsurilor lor ? Nu exprimă ea, pe de altă parte, chiar de la începuturile ei, eterna și orgolioasa încleștare dintre gîndire și mister, înfruntarea tăcută, de către om, a stelelor, surprinsă cu o atît de adîncă umanitate de geniul tragediei shakespeariene ?



Acestor întrebări, istoria culturii, în general, și istoria artelor, în special, le-a răspuns prin modelele și exponatele unei arte intelectualizate *în fond,* ale unei arte în care, după desprinderea, diferențierea și autonomizarea tuturor formelor conștiinței sociale, filozofia, religia, etica, politica și-au transferat, în mod mai mult sau mai puțin deschis, conținutul lor intelectual, însămînțîndu-i și fertilizîndu-i ogorul, făcîndu-l să dea recolte mature și perene. Mica și marea poezie filozofică a antichității, arta realistă și critică a tuturor timpurilor, ideologia religioasă, etico-politică a goticului, Renașterii, barocului, cea a clasicismului și neoclasicismului, filozofia poeților și dramaturgilor romantici și neoromantici, satira și pamfletul, muzica programatică sau lirico-contemplativă atestă transcenderea artei de către o finalitate care nu-i aparține, dar care o leagă etern, printr-un nevăzut cordon ombilical, de matricea conștiinței, de contextul intelectual care a zămislit-o, „cercul de vrajă“ pe care ea nu îl poate părăsi în ciuda independenței cucerite de-a lungul timpului, cu prețul unor lupte grele și îndelungate. Astfel, respingînd ingerințele celorlalte forme ale conștiinței în atelierul intim și autonom al creației, impostura și apostazia lor artistică, arta nu s-a putut

sustrage însă de la participarea, împreună cu ele, la destinul comun al cunoașterii, la Sympozionul la care, în mod implacabil, este chemată să pună întrebări și să dea răspunsuri. Arta nu-și poate renega esența intelectuală, iar intelectualizarea ei, de la origini și pînă în prezent, marchează un drum întortocheat dar sigur a cărui continuare ascendentă în viitor se profilează de pe acum.

Faimoasa comparație făcută de Gauguin, Wilde sau de Cézanne între viclenia lucidă a asasinului care înfăptuiește o crimă perfectă și creația artistului organizată în jurul creierului și întemeiată pe antecalculul rece al efectelor, definirea, de către Apollinaire, a cubismului ca fiind arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate *nu* din realitatea viziunii, ci din realitatea concepției, declarația-program a lui Kafka potrivit căreia artistul ar trebui să închidă ochii asupra lumii înconjurătoare, spre a-i deschide exclusiv asupra lumii sale lăuntrice, îndemnul adresat de Picasso pictorilor de a se autopedepsi ca Oedip pentru a putea vedea cu adevărat, aforismul lui Schönberg, după care Dumnezeu i-ar fi dat artistului un cap nu ca să se rușineze cu el, ci, în primul rînd, pentru ca să gîndească, formula lui Webern după care copacul = frunza (deoarece rădăcina = tulpina ; tulpina = ramura ; ramura = frunza) care legitimează reducția abstracționistă și gîndirea recurentă în artă, recomandarea pictorului Jesú Raphael Soto, făcută recent confraților săi, ca odinioară Paul Klee, de a renunța să vadă lucrurile, în avantajul ideilor, gîndirii, deoarece „totul vine din cap, de la Idee“ — sînt numai cîteva crîmpeie din marea apologie închinată fanatic de către arta modernă, frumuseții și artei intelectuale.

Fie el Apollinaire, van Doesburg, Seuphor sau Sartoris, toți comentatorii exponatelor lui Mondrian îi recunosc acestuia uriașul și epuizantul proces intelectual de elaborare a unui limbaj aspirant la universalitatea esențelor și ostil accidentalului, anorganicului, existenței nestructurate și embrionare. Libertatea și disponibilitatea speculativă a gîndirii sale artistice, forța ei de concentrare, „detașarea apolinică de subiectiv și contingent“ i-au atras, din partea lui Seuphor, calificativul superlativ

de „om suveran“ care nu gîndește numai „cu mîna“ dar și cu capul, cu capul care știe să privească nu numai cu ochii trupului dar și cu cei ai spiritului, omul creator de minunate opere de artă, dar și generator de utopii („mașină de creat zeii“, spunea Bergson). Pentru Seuphor, care a pierdut din vedere însă că excesul abstracției dezumanizează, arta lui Mondrian este aceea a unui umanist și nu a unui politehnician, arta care reneagă pe pictor ca *homo faber* al unui secol pozitivist, pentru a-l pune în valoare pe pictor ca *homo intellectualis.* Fascinația absolutului a făcut din creația lui Mondrian *o tentativă filozofică de cucerire a raționalității și armoniei împotriva haosului generat de război,* o expresie nobilă, îndrăzneață, eroică a tensiunii spre restabilirea echilibrului dintre antinomiile lumii, o generoasă aventură intelectuală în care idealul artistic avea să-l secondeze pe cel etic, în virtutea unui mesianism profund îngîndurat, deschis preocupărilor grave pentru soarta omului modern, conchide Seuphor. Și trebuie să o mărturisim, ceea ce interesează aci nu e atît veracitatea portretului spiritual și etic pe care Seuphor îl face lui Mondrian, ci în special contextul social și istoric în care acesta e încadrat [1].

---

[1] Punctul de vedere critic față de abstracționismul consecvent, radical care aspiră nu la o reorganizare semnificativă a imaginii universului ci la substituirea semnificațiilor de orice fel prin semne, conferind operei nu o valoare semantică ci una pur sintactică, îi scapă însă lui Seuphor. Seuphor nu avea să știe nici faptul că mașinile de calcul electronice de azi sînt în stare să concureze cu succes exponatele artei moderne, în special pe cele exclusiv informale, tocmai datorită faptului că organizarea sintactică a semnelor și renunțarea la demersul semantic, corespund mai bine posibilităților combinatorice ale mașinii. Produs al rațiunii consecvente imaginabilă în ipostaza Cezarului valeryst („César, calme César, le pied sur toute chose!“), idealul absolut al artei cerebrale își găsește ultima întruchipare în calculatorul electronic. Creatură intransigent lucidă, creierul electronic devine instrumentul domestic și indispensabil al serialismului, muzicii concrete, artei permutaționale și al tuturor varietăților de artă modernă (pictură, muzică, poezie) care unesc sub egida abstracțiunii pure arta cu matematica. Tehnica exhaustivă a mașinii de calcul epuizează probabilistic resursele aleatoriului, ale entropiei, dovedindu-se adesea, pe terenul artei infor-

Dar glasul izolat al lui Pythagora sau al lui Leonardo, al lui Shelley, Poë sau Baudelaire a început, cu timpul, să-şi găsească un acompaniament timid, apoi tot mai amplu orchestrat şi, în cele din urmă, simfonic concertat, pus în valoare, în arta care, drept ripostă la superficialitatea, ipocrizia şi agresivitatea ofertelor modului existenţial al „civilizaţiei industriale“, s-a angajat pătimaş în căutarea esenţelor. Această idee, mai amplu ilustrată în altă parte, îşi găseşte o magistrală şi autentică confirmare în arta lui Brâncuşi. „Întocmai ca şi sculptorii din perioada greacă arhaică, spunea Giulio Carlo Argan (în alocuţiunea ţinută cu prilejul Colocviului, din 1967), Brâncuşi lucrează ca într-o insulă. Pentru sculptorii de odinioară, pentru sculptorii greci din perioada arhaică era insula civilizaţiei înconjurată în întregime de tărîmurile preistoriei, de tărîmurile miturilor negre, de tărîmurile — de fapt — ale unei concepţii despre realitate, potrivnică vieţii omului. Iată pentru ce creaţia acestor sculptori greci este atît de limpede, atît de pură în exprimarea formei. Ea reprezintă apărarea împotriva tenebrelor unei lumi care nu era încă istorie ; şi acest lucru explică şi grandoarea tragediei greceşti, în special a celei din prima perioadă, a lui Eschil mai ales. Brâncuşi lucrează şi el în singurătate. În mijlocul lumii contemporane el este încercuit de o realitate care, într-un fel sau altul, contrazice munca sa de artist. De data asta nu e lumea preistoriei, nu este tărîmul puterii negre, al puterii obscure a realităţii, este, dimpotrivă, lumea, civilizaţia industrială, civilizaţia mecanică, civilizaţia tehnologică“... Arătînd apoi că marele sculptor modern s-a opus tuturor reprezentărilor fictive şi factice ale realităţii, ca şi celor plat naturaliste, că el a căutat ca un adevărat înţelept, esenţa lucrurilor, acea esenţă care reconstituie unitatea lor primordială, temeliile haoticei şi aparentei lor diversităţi, G. C. Argan conchidea : „Brâncuşi ne-a arătat că datorăm conştiinţei istorice şi morale a omului, faptul că obiecte diferite, obiecte cu totul diferite unul de altul, ne învaţă despre

---

male, superioare celei propriu-zis şi nemijlocit umane. În această problemă, v. V. E. Maşek, *Artă şi Matematică*, Ed. politică (în mss.).

lume — despre lumea sensibilă și despre lumea de dincolo de sensibil — adevăruri fundamentale".

Se pare însă că intelectualizarea *de fond* a artei a cedat locul, în unele momente istorice, intelectualizării ei *de formă* și aceasta este, de fapt, răspunsul pe care unele întrebări mai sus formulate le așteaptă.

Actul de intelectualizare, reprezentînd rezultatul unui proces evolutiv de spiritualizare și perfecționare a limbajului artistic, încununarea unei culturi artistice, împinsă de condiții social-istorice favorabile, spre rafinament, nu a atins însă întotdeauna zona ermetismului, nu a trecut dincolo de limitele comunicabilului.

Jocul liber al inteligenței cu semnificații n-a depășit hotarul inteligibilului nici în cazul hispericilor sau al marilor „rhétoriqueurs" care, în evul mediu și în Renaștere, au cultivat exagerarea ermetizantă și, din oroare față de simplitatea expresiei populare, de linearitatea, naturalețea și spontaneitatea acesteia, au prețuit figurile de stil după gradul de dificultate a elaborării și înțelegerii lor. Dialectica spontanului și ideaticului, a inspirației și intelecțiunii deși a favorizat uneori preemțiunea celui de-al doilea termen, în creație, n-a ieșit, nici în cazul helenismului și nici în cel al cinquecentoului, de pildă, dintre granițele posibilului uman. Pe vremea lui Ronsard, Academia de Poezie și Muzică, întemeiată de Antoine de Baïf, avea să cultive tendințele ezoterice ale polifoniei, în vederea realizării unei arte mai specializate și subtile. Procesul acesta a însemnat, după cum se știe, o simplificare a polifoniei și o tendință spre omofonie în suprapunerea vocilor, efect vădit al înrudirii spirituale, ba chiar al fuziunii intelectuale a poeziei și muzicii. Își dădeau mîna aici, ca factori stimulatori, gustul burgheziei aristocratizate, al vechii aristocrații în vigoare, ca și cel al Prințului protector, urmat de o întreagă suită de mecenați. Renașterea și-a cultivat, alături de flora de inspirație populară, și pe aceea a unui profesionalism cult și rafinat. Simptomul intelectualizării a fost identificat și în constructivismul pictorilor renascentiști de seamă : Piero della Francesca, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Cosima Tura, Leonardo, Rafael ș.a.

Read vede în Uccello, sub acest raport, un precursor al cubismului.

Pe anumite trepte de evoluţie a culturii artistice (care nu poate fi separată etanş de cea ştiinţifică şi filozofică), căutarea manieristă a formelor inedite dar complicate, înscrierea în arabesc a demersului creator, marchează o firească şi organică necesitate de esenţă intelectuală, o irezistibilă şi adesea captivantă aplecare spre experiment, o nevoie apriorică şi lacomă de perfecţionare savantă sau de incursiune mitologică erudită. Ajunsă la o înălţime dată a urcuşului ei (concomitent cu urcuşul culturii în genere), arta se opreşte parcă pentru cîteva clipe, permiţîndu-şi unele performanţe, licenţe şi capricii riscante dar nu mortale, unele îndrăzneli şi inovaţii care, bravînd univocul academic, se dovedesc chiar şi fecunde.

Virtuozitatea, rafinamentul ca exercitare absolut autonomă a dexterităţii savante a actului artistic laborios preconceput, a efectului ingenios antecalculat, pot atinge însă, uneori, accente de totală gratuitate. Ragon reproduce după Apollinaire, iar acesta după Pliniu, felul în care a luat naştere, în antichitate, una dintre primele picturi abstracte. Apelles vizitînd într-o zi atelierul colegului său Protogenes şi negăsindu-l acolo, a depus, în loc de semnătură, pe una din pînzele acestuia, pregătită pentru a fi pictată, o trăsătură de penel de o excepţională subţirime şi delicateţe. La întoarcere, Protogenes, observînd lineamentul şi recunoscînd în el mîna lui Apelles, trase peste acesta, cu o altă culoare, o nouă linie şi mai subţire, astfel încît, de data aceasta, ar fi părut că existau, de fapt, trei linii. Reîntors a doua zi, Apelles, trasă, în absenţa prietenului său, o nouă linie care avea să-l aducă, ulterior, pe Protogenes la desperare. Acest tablou îşi atrase multă vreme admiraţia cunoscătorilor care îl priveau fermecaţi ca şi cînd în loc să reprezinte linii aproape invizibile el ar fi înfăţişat apoteoza unor zei şi zeiţe.

Dar se pare că procesul poate cunoaşte, de la un punct şi în anumite împrejurări extreme, momente critice. El poate deveni pasibil de dezechilibru, dacă nu chiar de un sens involutiv. Să amintim astfel faptul că Molière denunţă, nu o dată, degenerarea în ridicul a unei

arte prețioase, pedante, consemnînd triumful salonard al falsului rafinament și aplauzele nemeritat dăruite savantlîcului impostor.

Într-adevăr, evoluția exprimării artistice spre formele criptice, ermetic încifrate, tendința spre esențializare, simplificare și schematizare abstractă, informală, pînă la renegarea analogiilor cu obiectele și la programarea edificării unei alte realități metanaturale, instituirea unei lumi a simbolurilor și a unor mijloace de expresie codificate subiectiv și arbitrar, care neagă canoanele convenționale, academizate, muzeistice, conservatoare nu sînt în afara *liniei intelectualizării* permanente și progresive a artei dar, în același timp, prin caracterul lor *unilateral,* exclusiv *formal* și deci formalist, fac dovada unei insuficiențe explicabile și prin carențele obiective și subiective ale diferitelor momente istorice. Ar fi împotriva evidenței, astfel, să ignorăm condițiile sociale și politice, îngustarea perspectivei filozofice, etice și estetice a intelectualității curților princiare și aristocratice de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului următor, care au generat, o dată cu fenomenul crizei de inspirație, și pe cel de voit întortocheată exprimare, limbajul labirintic și oracular, purtător al atîtor sinonime denumiri : gongorism, marinism, efuism, cultism sau culteranism. Recrudescențele sau influențele sale de mai tîrziu, în Europa sfîrșitului de secol XIX și a începutului de secol XX, cînd simbolismul, impresionismul și expresionismul fac loc informalului abstracționist care triumfă în poezie, muzică și artele plastice, uneori pînă la cea mai deplină absconsitate, se explică prin impasul vechilor valori compromise și fronda intelectualității față de tradițiile care o trădaseră, antrenînd-o într-o înfundătură pe cît de strîmtă, pe atît de apăsătoare și întunecată. Astfel, „arta civilizațiilor rafinate dar obosite", ostentatitv decadentă, bîntuită de o neliniște existențială menită să umple, cu „răul" ei, vidul rămas, să denunțe șubrezenia unor valori și idealuri fără acoperire morală sau intelectuală, pustietatea conștiinței mistificatoare, după cum spunea Louis Hourticq, întîlnește, peste timpuri, pe aceea a civilizațiilor primitive, terorizate de precaritatea și arbitrarul existenței, și retranșate, prin

reacţie, într-o trufaşă subiectivitate. Nu este, aşadar, o întîmplare reîntoarcerea romantică sau manieristă, faptul pătrunderii în arta modernă a măştilor negre şi vechii stampe japoneze, recrudescenţa hieratismului schematic al Bizanţului, reluarea primitivismului bogat în misterioase sugestii al Oceaniei, resurecţia abstracţionismului precolumbian sau direct preistoric. Este vorba aci de *realele* afinităţi spirituale pe care epoci istorice îndepărtate între ele, le pot avea, datorită unor condiţii subiective pe cît de deosebite pe atît de asemănătoare. Extremele se ating, cu deosebirea că ceea ce pentru primitiv a fost necesitate lăuntrică, voinţă intelectuală de cunoaştere şi acţiune magică, îndreptată împotriva stihiei oarbe şi neînţelese, pentru artistul modern, strivit de maşinăria unei lumi înstrăinate şi absurde, refugiat în el însuşi, ca într-o fortăreaţă, a devenit, cu vremea, deşi existenţial determinată, o preocupare lucidă, tehnică, savantă, îndelung şi permanent elaborată de demistificare furioasă sau de remistificare ostentativă, chiar şi cu concursul celor mai noi şi îndrăzneţe cuceriri ale ştiinţei.

De fapt, diabolica perseverare în urmărirea semnului care exprimă absolutul şi livrează esenţele ultime, definitive, deşi în aparenţă iraţionale, ascunde tragica aspiraţie a omului la o *raţiune* superioară. Atitudinea voit şi desperat iraţională trădează eterna şi inexorabila foame, nevoie, adînc implîntată în conştiinţa omului, de certitudine, adevăr, autenticitate. Înconjurat şi asaltat de iraţionalitatea care se dă, în mod fariseic, drept raţionalitate, artistul modern îşi caută o *ultima raţio,* escaladînd raţiunea însăşi, abordînd o supraraţionalitate care face din el, în ultimă analiză, un raţionalist ridicat la pătrat şi la cub. Abstracţionismul este, în arta modernă, culminanta celei mai deznădăjduite, mai paroxistic încordate dintre încercările raţiunii de a se smulge din plasa de păianjen a propriilor sale alienări, de a se înălţa, printr-un fel de *anamnezis,* la prototipul ei originar, la matricea ei arhetipală. Nacela acestui zbor şi, în acelaşi timp presimţirea limanului dorit, mesajul prin care lumea esenţelor îl întîmpină de departe, pe artist, rămîn opera — semn, semnificantul, simbolul abstract. În virtutea acestui nou *fetişism al semnului,* care apropie pe artistul preistoric

de artistul modern, gîndirea artistică a fost înțeleasă în ultima vreme, mai ales ca măiestrie a limbajului căruia i s-a conferit, fără rezerve, statut demiurgic, ca prioritate și supremație a semnificantului asupra semnificatului, ba chiar ca reducere a acestuia din urmă la primul, prin identificare, excludere sau substituire. Retractil în fața agresiunilor unei existențe funciar iraționale dar fățarnic rațională și apologetic apărată, pierdut sau baricadat în sinuoasa sa interioritate, artistul modern „à outrance" întîrzie prea mult în creditul acordat fără rezerve *simbolurilor* secretate de el, în metafora originală dar strict subiectivă, în semnul care nu vrea să exprime *nimic* altceva decît incomunicabila sa absență din lume, conștiința „derelicțiunii" sale. Neîncrederea în rațiunea consacrată a operat o răsturnare de termeni. Gîndirea și limbajul, concepute cîndva ca indisolubil legate, au fost disociate pentru a i se recunoaște limbajului nu numai primatul, dar și monopolul adevărului, exclusivitatea autoratului în orice proces creator. „Cuvîntul care urmărește adevărul" și-a cedat locul „adevărului" aprioric implicat în cuvînt. Astfel abstractizarea extremă, modalitate a intelectualizării *de formă* a artei, servește ca reacție protestatar-subiectivă, ca răspuns individualist, și deci a doua oară înstrăinat, la înstrăinarea obiectivă, convențională, generalizată la scara întregii societăți. Se înțelege, arta, în virtutea legilor firești care o patronează în ultimă instanță *dinlăuntru*, va recupera întîrzierea critică a intelectualizării ei *de fond*. Ea își va asimila și omologa, în interesul valorificării noilor ei conținuturi, toate acele „grații lejere", acele capricioase și semnificative spirale, sinuozități, volute și arabescuri, sugestivele cercuri, ovale și pătrate, arcuri și concoide, simboluri în care corespondențele și sinesteziile s-au cristalizat, vasele-fantomă, purtătoare de mesaje indescifrabile și nălucile plutitoare pe mările visului fără sens, acele semne care formează patrimoniul artei moderne dar care au fost obținute adesea cu prețul maximei îndepărtări a semnificantului de semnificat, al pierderii codului necesar pătrunderii și cuprinderii oricărui conținut spiritual structurat, coerent. Pentru aceasta, arta viitorului, care face tot mai des obiectul cercetării predictive din filozofia

artei, va trebui să fie opera acelei *Ființe* care, după îndelungate rătăciri pe mările unei Odisei interioare, își va fi regăsit sufletul, în mod obiectiv pierdut cîndva, și a doua oară înstrăinat. De fapt, acesta n-ar fi un fenomen cu desăvîrșire nou, în istoria artelor și literaturii. Goticul și Renașterea, manierismul și clasicismul, neoclasicismul și romantismul, realismul și suprarealismul au repus mereu problema regăsirii drumului spre viață temporar abandonat sau rătăcit, sub forma unei periodice lupte dintre „vechi și modern". Arta, spunea Brâncuși, „nu e nici modernă, nici veche. Numai că timpul perfecționează spiritul omenesc și spiritul cere el însuși aceasta..." Spiritul și materia, modelîndu-se reciproc, se întîlnesc uneori pe terenul unor confruntări care le despart vremelnic, pentru a-și regăsi apoi unitatea, în sinteze superioare. După cum abstracționismul preistoric și-a cedat locul în cele din urmă realismului plasticii arhaice, abstracționismul modern își va transfera virtuțile unor alte arte figurative în care esențializarea și sugestia își vor găsi o „nouă" funcționalitate și măsură. Accesibilitatea operei nu va fi, în acest caz, rezultatul concesiilor reciproce ale creatorului și publicului, ci al reîntîlnirii firești dintre artă și viață, la nivelul secolului respectiv.

MARCEL BREAZU

OBIECTUL ȘI SUBIECTUL ESTETIC

Estetica — așa ca orice disciplină cu caracter științific — trebuie să-și precizeze fără echivoc contururile unor noțiuni cu care va opera pe tot parcursul investigațiilor ei. *„Obiectul estetic“* este o asemenea noțiune, de care nu vom putea face abstracție nici cînd vom aborda problemele creației și receptării operei de artă, nici atunci cînd vom încerca să analizăm trăsăturile esteticului din afara artei.

Se impune deci să vedem care este statutul ontologic al unui asemenea „obiect“, cum ființează el în contextul realității. Are oare obiectul estetic trăsături care există, ca fiindu-i proprii și în afara relațiilor cu obiectul ce-l recepteazǎ — sau aceste trăsături se ivesc tocmai în procesul relațiilor dintre obiect și subiect ?

Iată un pisc de munte în jurul căruia cununile de nori se încheagă și se risipesc mereu. Este astăzi îndeobște socotit ca avînd trăsăturile a ceea ce numim „frumos natural“. Este un „obiect“ estetic. Care sînt însușirile sale obiectiv existente ? O înălțime mensurabilă, o formă descriptibilă, o culoare definisabilă, un amplasament spațial determinabil. Însușiri care pot fi exprimate de toate disciplinele științifice (fizica, chimia, geologia, geografia etc.), care îi analizează *materialitatea*, existentă înaintea aprecierii umane și independentă de această apreciere. Dar „frumusețea“ lui există oare în afara acestei aprecieri, în afara unei sensibilități care să-l valorizeze, în raport cu anumite criterii ?

Iată un pastel de Luchian : *Copaci la Brebu.* Un alt tip de „obiect“ estetic : o operă de artă ! Care-i sînt însușirile obiective ? O pînză acoperită cu praf colorat, dispus în anumite raporturi cromatice, așezat în anumite dispoziții de formă. „Obiectul“ nu exista înainte de a fi făurit de om, care l-a structurat cu *intenția* de a realiza un obiect frumos și care este privit ulterior, de alți oameni, ca atare. Ipotetic, poate ființa ca realitate materială chiar dacă nu ar mai exista oameni sau fără ca vreo conștiință umană să-l recepteze. Dar la ce s-ar reduce atunci „frumusețea“ lui ?

Iată cîteva versuri de Arghezi :

Chemarea înălțării ca spicul se-mplinise
Tărîmurile toate te așteptau deschise
Și te mutai pe ele în voia ta deplină
Scăpat de-nțelenirea pe loc și rădăcină
De-o fire cu țărîna dar dezlegat de lut
Ai început o lume din nou de la-nceput.

Însușirile materiale, obiectuale, sînt alcătuite din cîteva urme de cerneală pe hîrtie, sau — recitate — din cîteva firave vibrații ale aerului. Dar aceste însușiri devin trăsături estetice numai în anumite condiții, cînd capătă *sens.*

Obiectul estetic are deci o *materialitate* și un *sens.* „Sensul“ nu poate fi despărțit de materialitatea obiectului, cum vom vedea îndată, dar se constituie numai prin procesul reflectării *obiectului,* într-un *subiect-activ,* într-o conștiință. Exemplele anterioare au indicat elementele materiale ale obiectului estetic (natural sau artistic). Fără aceste constituente consistente, „sensul“ estetic nu poate lua ființă. În acest înțeles, am putea da dreptate lui Benedetto Croce, care spunea că arta este intuiție *sau* expresie. Altfel spus, fără expresia materială, constituită, sensul artistic este pură iluzie, *flatus vocis.* În materialitatea obiectului estetic pot fi constatate anumite date referitoare la forma lui materială, la proporțiile lui, la culorile lui, la sonoritatea lui, care au fost denumite „invarianți“ estetici. După unii teoreticieni acești „invarianți“ sînt condiții sine-qua-non ale

obiectului estetic, calităţi imuabile ale acestui obiect, indiferent de oscilaţiile istorice ale conştiinţei estetice, care, receptînd obiectele respective, le conferă *sens* estetic.

Problema nu este nouă, dar punerea ei tranşantă, explicită, în lucrări mai recente, cere o reexaminare a datelor ei fundamentale. După părerea noastră, ea se regăseşte în strădaniile pozitiviste ale esteticii experimentale ale lui Fechner, care încercînd să pună temeliile unei estetici „de jos" *(von Unten)*, pretindea să găsească datele *obiective* ale frumosului, acel *invariant* care rezidă în obiectul estetic şi care este independent de evoluţia gusturilor, deci independent de ceea ce Omul, ca realitate istorică, diacronică, aduce în aprecierea acestui „*frumos*". Dezbaterile problemei s-au desfăşurat de-a lungul a cîtorva decenii, la sfîrşitul veacului trecut şi la începutul veacului nostru, în acea înfruntare dintre partizanii germani ai artei ca „vizualitate" *(Sichtbarkeit)*, ca, de exemplu, Konrad Fiedler, şi cei ai artei înţeleasă ca „empatie" *(Einfühlung)*, ca Th. Lipps şi J. Volkelt. Putem găsi poziţii asemănătoare şi în estetica franceză, unde esteticii bergsoniene, care socotea arta ca pe o cufundare prin intuiţie simpatetică în miezul obiectelor i s-au opus — deşi nu direct şi ostentativ — tezele artei înţeleasă ca „*instauraţie*" de Etienne Souriau, teze care cereau o abordare a operei mai ales sub aspectul ei „reic", „chosal".

Pentru artele plastice, de exemplu, André Lhote a încercat să stabilească existenţa unor asemenea *invarianţi*. În muzică, regulile, mult timp socotite sacrosancte, ale tonalităţii, ale armoniei şi contrapunctului, puteau fi considerate ca statuînd existenţa unor asemenea *invarianţi*. Cercetările structuraliste contemporane încearcă să stabilească coordonatele unor asemenea structuri sincrone pentru povestire, anecdotă, poezie lirică etc.

Într-o lucrare apărută în 1967, intitulată *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer, promotorul muzicii concrete, propune un tablou analitic care să permită „reperajul" unui *obiect* muzical. În acest tablou el indică, *şapte criterii „orizontale"* (masă, dinamică, timbru, armonie, profil melodic, profil de masă, „grăunţe", alură) —

și nouă *structuri de interes* sau *atitudini perceptive distincte* — și urmărește „să descrie sau să compare obiectele muzicale în generalitatea lor". După cum se vede, deși Schaeffer încearcă să stabilească existența unor „structuri" muzicale (în opoziție cu teza lui J. Cage asupra „informalului" în muzică) — el nu poate neglija totuși existența „atitudinii" muzicale, a raportării *obiectului* muzical la subiectul care îl recepteză.

Structuraliștii încearcă să precizeze *trăsăturile ontice* ale obiectului artistic. Dar ei neglijează, sau nu izbutesc, să explice prin analiza structurii acestui obiect, statutul său *axiologic,* valoarea sa estetică.

Or, *esența* estetică a operei de artă este cu totul altceva decît rezultatul unei „epoché", unei reducții fenomenologice la structura operei, ruptă de orice context aperceptiv al subiectului. *Esența* aceasta nu poate să apară decît în acest raport contextual : *obiect-subiect social.*

Adevărul acesta este recunoscut — în mod ciudat — de structuraliști, sau de teoreticienii apropiați de ei, pentru unele arte și negat pentru altele.

Așa de exemplu, în ceea ce privește cinematograful, Allain Robbe-Grillet părăsește ascetismul „objectal" pe care îl afișa în ceea ce privește romanul, și declară : „Cu filmul, noi regăsim dimpotrivă împins la paroxism acest contact senzorial — și nu numai sensibil al operei și omului (pe care Robbe-Grillet le refuzase literaturii). Izbind în același timp cu urechea — și ochiul, prin imensul ecran luminos și sonor care pătrunde din toate părțile sale obscure... cinematograful exercită asupra simțurilor o agresiune atît de puternică, de violentă — încît el devine cea mai *pasională* dintre arte și cea mai populară totodată" [1].

Elementele materiale ale obiectului estetic rămîn *inerte, fără sens,* dacă nu sînt corelate cu un *subiect* care să le recepteze, într-o *atitudine* specifică, una dintre ati-

[1] „Revue d'esthétique", nr. 2—3/1967. Articolul „Bréves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma".

tudinile umane fundamentale în prezența realității. Aceasta este *atitudinea estetică*.

Spre deosebire de atitudinea practic-utilitară sau de atitudinea teoretică — atitudinea estetică transpune receptarea obiectului într-o zonă în care intenționalitatea subiectului este îndreptată într-o anume direcție. În atitudinea practică obiectul este prospectat nemijlocit, în aspectele lui fenomenale, pentru virtuțile care îl fac util în vederea realizării scopurilor legate de menținerea vieții (proprii și a speciei) și de desfășurarea ei prosperă. În atitudinea teoretico-științifică intervine medierea datorită proceselor de abstractizare și generalizare, în vederea cunoașterii esenței și legităților obiectului. În atitudinea estetică, investigația subiectului este, *ca și în atitudinea practică*, îndreptată asupra aspectelor nemijlocite, individuale, ale obiectului, dar nu în vederea „consumului" său utilitar, ci în vederea cunoașterii dezinteresate a ceea ce se află mai în adîncime decît fenomenalitatea lui, prospectare care dă subiectului o emoție, o delectare, o *bucurie spirituală* deosebită. Marx denumea, de aceea, însușirea estetică a realității, „însușire practic-spirituală" [1].

În atitudinea estetică intervine, deci, în procesul reflectării obiectului, o racordare *sine-qua-non* a cunoașterii cu emoția, a intelectului cu afectivitatea. Și cunoașterea teoretico-științifică se însoțește, de cele mai multe ori, cu bucuria omului de știință care descoperă un lucru căruia îi poartă un interes deosebit. Dar cunoașterea teoretică, ca atare, poate fi despărțită de emoție, fără să-i fie alterată întru nimic autenticitatea. Adevărul științific rămîne adevăr, chiar dacă savantul este un om placid. Receptarea estetică însă, căreia i-am lua elementul emoțional, afectiv, și-ar pierde însăși natura ei caracteristică. Vibrația emoțională este consubstanțială atitudinii estetice. De aceea nici făuritorul de „obiecte" estetice, nici contemplatorul lor, nu pot rămîne neutri, impasibili, în afara zonelor emoțional-afective ale conștiinței umane.

Atitudinea estetică presupune două acte ale subiectului în fața obiectului estetic: *cunoașterea* și *valori-*

---

[1] K. Marx, Introducere la *Critica economiei politice*.

zarea lui. Dar atît actul de cunoaștere cît și actul de valorizare au trăsături specifice, care trebuie examinate.

Cunoașterea specifică, despre care vorbim, se realizează în stadiile superioare ale atitudinii estetice, acolo unde ea se manifestă mai dens, în toată plinătatea ei : în creația și receptarea operei de artă. Obiectul *cunoașterii artistice* este altul decît al cunoașterii științifice. Fizica, chimia, biologia aduc în cîmpul cunoașterii un obiect cu legități previzibile, a cărui mișcare dialectică are, în ansamblul ei, un caracter necesar, un „obiect" care, în generalitatea și esențialitatea lui, este — din punctul de vedere al fiecărei științe — uniform și fără coloratură. Arta își proiectează însă reflectoarele asupra unui „obiect" a cărui mișcare este îndeobște imprevizibilă, a cărei esențialitate rezidă în caracterul ei individual, a cărei necesitate este mereu zguduită de surprize. „Obiectul" acesta al cunoașterii artistice este *Omul, în concretețea lui,* în relațiile lui cu lumea naturală și socială în care trăiește. Dacă și cîteva dintre științe își consacră preocupările lor tot Omului — acestea își rezervă ca teren de investigație *generalitatea* anumitor aspecte ale acestei specii viețuitoare, care, trăind în societate, muncește, gîndește și comunică cu semenii lui. De aceea limbajul acestor științe antropologice este, ca al oricărei științe, alcătuit din abstracții, *repetabile indefinit.* Instrumentele de cunoaștere ale artei însă — operele de artă — au caracterul de *unicat* și trăsăturile imaginilor concret-senzoriale. Aceste imagini fac cunoscută acea realitate umană cu caracter concret, imprevizibil și colorat, despre care am vorbit mai înainte.

Dacă psihologia poate descoperi în îndoielile lui Hamlet o trăsătură general umană, iar sociologia generalitatea de mentalitate a unui om al Renașterii — personajul lui Shakespeare trăiește însă prin *unicitatea lui concretă* și cunoașterea adîncimilor lui se realizează prin acele cuvinte, trăsături și acte instaurate prin *unicitatea* textului dramatic și a jocului actorului pe care-l avem în față.

Cunoașterea artistică vizează deci *nu* realitatea obiectivă *ca atare,* nu acea realitate neutră și fără coloratură, care este obiectul investigației științifice, ci cu-

noaşterea *reacţiei omului* în *prezenţa realităţii,* în confruntarea lui cu realitatea. *Coloana fără sfîrşit* a lui Brâncuşi este expresia artistică a cunoaşterii *reacţiei umane* în faţa nesfîrşitului spaţial şi temporal şi nu materializarea plastică a acestui nesfîrşit obiectiv. *La steaua* a lui Eminescu este numai pentru cine nu o receptează în atitudine estetică, expresia unui adevăr astronomic. Artistul însă vorbeşte aici în termeni *umani* şi nu matematici. Pînă la steaua îndepărtată e o „cale" şi nu o distanţă, o „cale" pe care o resimţim în eforturi *umane* de a o străbate şi nu o neutră şi imperturbabilă distanţă stereometrică. Luminii i-au trebui mii de ani *„să ne-ajungă"*. Resimţim aici, ca oameni, *durata umană* a acestei realităţi şi nu timpul impersonal al fotonilor care traversează spaţiul cosmic. Pînă şi perplexitatea în faţa adevărului obiectiv şi extraordinar, că steaua *„era pe cînd nu s-a zărit"* şi *„azi o vedem şi nu e"* — este raportată, în strofa finală, tot la sentimentul omenesc al dragostei, este raportată tot la o modalitate umană, subiectivă, de reacţie în faţa realităţii. Din *Război şi pace* al lui Tolstoi, nu adevărul istoric al desfăşurării războaielor napoleoniene mă preocupă, cînd citesc paginile romanului, ci *reacţia oamenilor* din epocă în faţa evenimentelor istorice. Numai aşa, o dată cu cunoaşterea vom resimţi şi *bucuria* estetică, ce se aprinde ca o lumină ori de cîte ori o operă de artă ne face să ne aplecăm asupra a ceea ce este mai adînc în noi înşine, ca reacţie umană în faţa realităţii, ori de cîte ori cunoaştem mai nuanţat această reacţie.

Cunoaşterea artistică este condiţionată de *făurirea* unor „obiecte" concrete. Dăltuirea marmurei şi unduirea trupului dansatorului, plămădirea sunetelor, cu armoniile şi ritmurile lor în mişcarea coardelor vocale sau instrumentale [1], amalgamarea clocotului pasiunilor într-o operă literară [2] şi proporţionarea volumelor, ritmarea plinurilor şi golurilor într-un monument arhitectonic — toate aceste

[1] Chiar dacă notarea acestor sunete pe partitură constituie o etapă „abstractă" a creaţiei muzicale, ea nu devine *operă* muzicală decît atunci cînd este executată.

[2] Şi aici cuvintele scrise sînt o etapă iniţială — rudimentară — a cunoaşterii artistice, care nu devine completă decît prin stimulul imaginaţiei cititorului.

acte ale lui *homo faber* creează „obiecte" materiale, fără de care cunoaşterea artistică a obiectului artei este imposibilă. Această *făurire* a operei de artă prin intermediul căreia se realizează actul cunoaşterii artistice reprezintă în această modalitate de cunoaştere efortul către *negentropie*, inerent oricărui fapt gnoseologic. Înlăturarea entropiei elementelor constitutive are însă aici acel caracter prodig, care dă tocmai suculenţa operei de artă, care îi conferă *polisemie*, multiplicitate de semnificaţii. În acest efort de „construire" a obiectului artistic este antrenată întreaga conştiinţă a artistului — iar în „receptarea" acestui obiect, în „construirea" percepţiei artistice, este antrenată întreaga conştiinţă a contemplatorului. Dacă pentru cunoaşterea ştiinţifică, numai activitatea raţiunii (precedată de a senzoriului) este caracteristică — în cunoaşterea artistică participarea *afectivităţii* duce tocmai la acea unitate dintre senzorial, afectiv şi intelectiv, care constituie caracteristica *ideii artistice* [1].

În dezbaterile estetice din ultimul deceniu, teza operei de artă considerată ca *obiect opac* sau ca *structură* de sine stătătoare, capătă o amploare nouă, care cere o analiză mai atentă. Cercetarea structuralistă urmăreşte determinarea riguroasă a unei opere de artă, în aşa fel încît să se poată preciza ce este „universal" (şi nesupus evoluţiei) în comunicarea pe care o realizează arta. Dar spre deosebire de critica transcendentală kantiană, care găsea în *subiect* universalitatea şi necesitatea judecăţii estetice, critica structuralistă caută „universalul" în *obiectul* estetic. Pe acest drum, adepţii „noului roman" francez (pe care Alain Robbe-Grillet îl numeşte „objectal") nu-şi propun să descrie personaje sau fapte, ci să *structureze* o „scriitură". Iar cititorului nu i-ar rămîne altă satisfacţie estetică decît aceea de a detecta structura „scriiturii", cu meandrele ei, cu „tensiunea" ei proprie. Roland Barthes susţine că: „Scriitorul nu se poate defini în termeni de rol sau de valoare, ci numai printr-o anumită conştiinţă a cuvîntului. Este scriitor

---

[1] cf. Marcel Breazu. *Cunoaşterea artistică*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1960, p. 146—190.

acela pentru care limbajul constituie problemă, care îi încearcă profunzimea, *nu instrumentalitatea sau frumusețea*"[1]. Ideea de „obiect" artistic, care există prin sine, care se *prezintă* și nu *reprezintă*, s-a extins în estetica contemporană, pornindu-se de la plastică, iar în plastică de la arhitectură, ale cărei creații sînt, ca realizări artistice, într-adevăr „obiecte" create pentru ele însele (dacă excludem funcția lor utilitară) și nu pentru a re-prezenta. Maurice Raynal formulează ideea că „tabloul nu va mai reprezenta o *evocare* anecdotică, ci un soi de fapt particular, comportînd rațiunea sa de a fi, în sine"[2]. Ideea de „construcție" devine din ce în ce mai mult independentă de faptul că compoziția artistică evocă o *semnificație* pentru cel ce receptează opera. Se încearcă astfel definirea *esteticului* numai în funcție de *obiectul* artistic, de *imanența* lui, indiferent de subiectul care-l receptează, independent deci de *transcendența socială* în care se stabilește *raportul obiect-subiect*. Această teză se regăsește și în teoria artei ca „fapt", existent doar în momentul desfășurării lui, așa cum apare la teoreticienii „*action-painting*"-ului, la Harold Rosenberg de exemplu. Indiferent de semnificația sa, actul în sine de a picta ar reprezenta *onticul* artistic, *axiologicul* rămîne în afara considerentelor criticului[3]. Aceeași situație o regăsim și în compozițiile lui John Cage, pe „piane preparate" ; Daniel Charles susține că, prin aceste compoziții, muzica „devine o artă a momentului, adică a cărei apariție este riguros sinonimă cu dispariția ei și pe care «consumația» o aduce la distrugere. Poate că aici se atinge arhetipul unei estetici a ceea ce poate fi denumit «non finito» : la limită conceptul de reînnoire a operei devine aici fără obiect"[4]. John Cage însuși declară că muzica sa este numai „*un fel nou de a asculta*, o tentativă nu de a înțelege ceva, care se spune,... ci pur și simplu o atenție la *activitatea sunetelor*".

---

[1] Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966, p. 47.
[2] Maurice Raynal, *Picasso*, Paris, 1959, p. 49.
[3] Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, passim.
[4] Daniel Charles, *L'esthétique du „non finito" chez John Cage*, în „Revue d'esthétique" nr. 2—4/1968.

Din cele amintite se pot desprinde consecinţele extreme care par a rezulta din anumite poziţii teoretice, cu referire la relaţia obiect-subiect în artă. „Obiectul" artistic este golit de *semnificaţie umană,* accentul trece către ceea ce ar fi simpla prezenţă *ontică* a realizării artistului. Or, tocmai această deplasare de accent este semnificativă, în legătura ei cu atacurile date împotriva *umanului* în artă, împotriva a ceea ce prezenţa omului a adus ca dimensiune nouă a realităţii.

Dar „obiectul" artistic nu poate fi numai un obiect „opac". Acest „obiect" are o „transparenţă" care îngăduie să se vadă *semnificaţia umană,* inclusă în actul de cunoaştere artistică. Negarea acestei transparenţe duce la negarea *umanismului* artei. Sigur, această transparenţă nu este cristalină. Tocmai excesele esteticii naturaliste, care cere limbajului artistic o limpiditate şi o univocitate identice cu ale limbajului teoretico-ştiinţific — care preconizează anularea plurivocităţii artei, a polisemiei operei, care vrea să înlocuiască sugestia cu aserţiunea fermă, conotativul cu denotativul — duce la lucrări seci, schematice, didacticiste, care nu reprezintă nici un act de cunoaştere ştiinţifică (pentru că, în haina fenomenului, sînt lipsite de rigoare şi acurateţe logică) şi nici un act de *cunoaştere artistică* (pentru că sînt lipsite tocmai de calităţile amintite, ale acestei modalităţi de cunoaştere).

„Transparenţa" obiectului artistic înseamnă numai capacitatea limbajului artistic de a sugera *semnificaţii,* de a oferi cunoaşterii o dată cu *constatarea* realităţii omului concret (în relaţiile lui cu lumea) — şi *aprecierea* acestei realităţi, *valorizarea* ei, în cadrul unui sistem de referinţă valoric despre care vom vorbi îndată. În cunoaşterea artistică, de aceea, mai accentuat decît în alte modalităţi de cunoaştere, *subiectul* gnoseologic este nu numai *homo sapiens* şi *homo faber* ci şi *homo significans* [1].

Această trăsătură specific umană, care îi dă omului capacitatea să *semnifice,* face ca obiectele, procesele, ac-

[1] cf. Marcel Breazu, *Ontic şi axiologic în opera de artă,* în „Akten des XIV Internationalen Kongresses für Philosophie", Wien, 1968.

țiunile să aibă *pentru om* nu numai realitatea lor *ontică*, ci și una *axiologică*, să ființeze nu numai ca *existențe* ci și ca *valori*. Să ne oprim puțin asupra acestui adevăr.

Existența are, cum știm, o prezență ontică independentă de conștiința umană. Însușirile materiale ale obiectelor fără viață, ale ființelor și ale omului — ca entitate biologică specifică — există obiectiv cu și fără reflectarea lor în vreun *subiect*, înaintea și în afara oricărei conștiințe. Dar *pentru om*, această realitate există totdeauna ca relație între obiect și conștiința sa — subiect, — omul fiind singurul animal care „se referă" totdeauna, ansamblul conștiinței sale fiind o sinteză de sisteme de referință. Marx arată că „...obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forțele mele esențiale, neputînd deci exista pentru mine decît așa cum forța mea esențială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că sensul unui obiect... se mărginește pentru mine exact la atît cît cuprinde simțul *meu*, de aceea simțurile *omului* social sînt altele decît acele ale omului nesocial..." [1], adică ale ființei biologice existente înaintea apariției societății. Toate obiectele reale — ca și propriul său trup — capătă pentru om *sens*, devin *semnificante*, în măsura în care *el le reflectă* în conștiința sa, ca factor subiectiv extrem de complex, din ce în ce mai complex pe măsură ce societatea se dezvoltă și simțurile umane devin din ce în ce mai mult *simțuri sociale* și nu simple organe biologice. În funcție de amplificarea vieții sociale, *esența umană* evoluează, devine o sinteză a cît mai numeroase determinări — dar mereu își păstrează această calitate de a fi un *centru de referință*. Lunecarea către absolutizarea acestui „centru de referință", pînă la negarea existenței obiectelor în absența lui, duce, după cum știm, la idealism. Dar de teama acestei primejdii de absolutizare, nu ne este îngăduit să uităm că, numai în măsura în care omul *se referă* la anumite criterii (constituite obiectiv în procesul vieții sociale) el își păstrează *esența* umană.

---

[1] K. Marx — Fr. Engels, *Despre artă*, vol. I, Ed. politică, 1966.

Această „referire" continuă dă, *pentru om,* lumii înconjurătoare și propriilor lui stări subiective, propriilor lui trăiri, *valori.*

Valorile sînt deci calități pe care le capătă, *pentru om,* elementele realității (obiecte, procese, fapte, stări psihologice) privite prin prisma unei *atitudini* umane (etice, estetice, teoretice, politice, magico-religioase), a unei colectivități (gintă, trib, clasă, națiune, popor) — atitudine *determinată de factorii sociali.* Pentru a putea transmite și conserva aceste valori, oamenii își făuresc *limbaje,* alcătuite din elemente materiale (sunete, gesturi, obiecte selectate sau făurite de om, semne grafice alcătuite din linii sau culori, formule științifice, „modele"). Aceste elemente materiale au însă *sens uman,* în măsura în care o colectivitate socială le integrează într-un anumit *sistem de referință,* corespunzător unei anumite *scări de valori.* Altfel rămîn inerte, mute, „nu pot fi citite", devin realități materiale *a*sociale, *a*numane, fără sens, incapabile să exprime și să comunice o „referință" umană. Sensul lor este grăitor numai pentru acea societate în care valorile exprimate s-au constituit în mod obiectiv, prin *aprecierea socială,* ivită în vîltoarea vieții sociale, în procesul practicii sociale, în muncă și în activitatea obștească (sau pentru cercetătorii care izbutesc, după milenii, să reconstituie măcar liniile generale ale vieții sociale pe care vicisitudinile istoriei au făcut-o la un moment anumit să dispară, ca de pildă monumentele aztece și incase, scrierea hieroglifică sau ornamentica vaselor neolitice). *Limbajele,* ca elemente materiale care vehiculează și păstrează valori umane, indice al „referirilor" neîncetate ale omului, trebuie privite tocmai de aceea în *lumina constituirii lor sociale obiective,* în procesul apariției și dezvoltării continue a omului ca ființă eminamente socială.

Marx a arătat că : „pe de o parte, realitatea obiectivă îi apare omului, în societate, peste tot ca realitate a forțelor esențiale umane, ca realitate umană, și deci ca realitate a *propriilor* sale forțe esențiale, toate *obiectele* îi apar ca o *obiectivizare* a sa proprie, ca obiect care confirmă și concretizează individualitatea sa, ca obiecte ale *sale,* cu alte cuvinte, el *însuși* devine obiect".

Această premisă nu este în opera lui Marx o simplă indicație întîmplătoare. Aici se formulează, pentru prima dată, cu o deosebită rigoare, trăsătura de bază a esenței omului ca ființă socială, radical distinctă de celelalte ființe. *Biologicul* face saltul calitativ către *uman*, cînd viețuitorul biman, făuritor de unelte, reflectă în conștiința sa realitatea înconjurătoare, ca pe o realitate *umană*, pentru că *traiul în societate conferă întregii realități dimensiuni noi*. Realitatea capătă semnificații, valori, sensuri, pe care numai societatea le constituie, pornind de la realitatea materială.

Trebuie să remarcăm, în acest sens, că nu numai estetica și axiologia marxistă accentuează asupra acestor adevăruri, ci și cercetări mai noi, ale unor structuraliști ca Umberto Eco sau Roland Barthes. Iată de pildă ce spune Umberto Eco[1] : „Valorile versurilor sînt funcția unei selecții operatorii, versul în sine ar fi *flatus vocis* dacă n-ar fi receptat pe fondul unei poziții culturale globale care este, fie o situație psihologică, fie un tip de pregătire școlară, fie un ansamblu de mișcări practice, pe care o numim cîmp ideologic". Valoarea este deci în funcție de acest „cîmp ideologic", constituit în cadrul activității sociale. Firește U. Eco nu merge cu analiza pînă la cercetarea cauzelor *în ultimă instanță* determinante, așa cum face marxismul, dar precizările lui converg către aceleași concluzii.



În atitudinea estetică față de realitate se manifestă, deci, o formă deosebită a relației dintre subiect și obiect. Cunoașterea teoretico-științifică *constată* existența unor obiecte și procese, fără să fie nevoită să le aprecieze, să le valorizeze[2]. Celulele petalei de trandafir *există*

---

[1] Umberto Eco — *Formes et communications*, în „Revue internationale de philosophie", nr. 81—83/1967.

[2] Fără îndoială că și cunoașterea științifică, întrucît izvorăște din necesități practice și este strîns legată de practică, cum se știe, trebuie să valorifice cuceririle sale, în raport cu practica. Dar esența cunoașterii științifice, momentul „pur" al efortului teoretic, nu presupune necesitatea valorizării.

pentru biolog — și cu asta actul său de cunoaștere s-a încheiat. Pentru cine se situează însă în atitudinea estetică, dispoziția acestor celule dă o anumită *calitate* petalei, catifelarea ei, pe care el o apreciază ca „frumoasă". Această calitate are realitate obiectivă, întrucît rezultă din structura fizico-chimică a materiei petalei — dar nu se constituie ca atare decît în momentul în care conștiința estetică o *valorizează*. Sociologul în primul rînd *constată* caracterul de masă al eroismului membrilor unei societăți eliberată de exploatare, care-și apără libertatea (și numai ca om aparținînd unei clase sociale nu poate rămîne impasibil față de această constatare), în timp ce artistul *valorizează* estetic trăsăturile sau acțiunile sociale pe care el le prezintă cu forța imaginilor artistice.

Această valorizare a realității oglindite în imaginea artistică, este *imanentă* acestei imagini. Artistul o impune cititorului, privitorului, auditoriului, prin imaginea artistică și nu printr-o argumentație retorică exterioară acesteia. Atunci cînd făuritorul unei lucrări pledează pe marginea imaginilor concret-senzoriale și ne „explică", în limbaj teoretic, sensul lucrării sale — el nu face operă de cunoaștere artistică, lucrarea lui *nu* este artă. Engels a arătat asta, în scrisoarea lui către Minna Kautski : „...eu cred că tendința trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres..." [1] *Didacticismul* răpește artei specificul său și o lipsește de forța care dă cunoașterii artistice capacitatea de a zgudui direct pe cel ce recepteaza estetic opera de artă.

Dar dacă artistul impune *dinăuntrul* imaginii o anumită apreciere a realității oglindite, dacă „imperativul" artistului este valabil pentru toți cei ce își însușesc estetic opera sa — înseamnă că *valoarea* conținută în imagine are o realitate obiectivă [2], întrucît se impune

---

[1] Marx-Engels, *Despre artă*, Ed. politică, 1966, vol. 1, p. 9.

[2] Dacă ținem seama de distincția dintre „obiectul" Artei și „conținutul" operei de artă — putem pătrunde mai ușor către sesizarea tipului de *obiectivitate* a valorii estetice. „Obiectul" Artei este *realitatea raportată la om*, realitate în care omul este prezent în mod actual sau potențial. „Conținutul" operei

cu *necesitate*. Marx a arătat că manifestările ideologice care sînt „socialmente valabile", sînt obiective întrucît sînt istoricește determinate [1]. Sensibilitatea artistică a spectatorului, a cititorului, a auditoriului *nu poate să nu o accepte*, așa cum ochiul său nu poate să nu reacționeze la un stimulus luminos, așa cum urechea lui nu poate să nu recepționeze un stimulus acustic.

Această realitate obiectivă este însă de un fel deosebit, *rezidă în obiect* pentru că altfel subiectul n-ar reacționa — independent de voința lui — la prezența ei. Dar această realitate *imanentă* obiectului se ivește numai o dată cu apariția omenirii, care o poate *valoriza* numai atunci cînd activitatea socială a omului, ca specie viețuitoare calitativ deosebită de toate celelalte, *creează, nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect* (Marx).

Pe de altă parte valoarea estetică o dată ivită, caracterul său obiectiv devine *persistent*. Întrucît arta este, cum a arătat Marx, una din formele de însușire practic-spirituală a lumii, cunoașterea artistului se întruchipează într-o realizare *materială*.

Această întruchipare materială a viziunii artistului reprezintă *o condensare și o cristalizare a conștiinței artistice a epocii*, a națiunii și a clasei sale. Ca dintr-o imensă masă de minereu, elementul prețios este extras de artist și rămîne ca o realitate obiectivă, pe care conștiința artistică a omenirii nu o mai poate ignora ulterior, căreia i se impune cu necesitate de-a lungul veacurilor. Capodoperele artistice, *materializare a cunoașterii artistice*, marile monumente arhitectonice egiptene, indiene

---

de artă este reflectarea estetică a acestui „obiect", *tema ideatică și emoțională. Aici* rezidă valoarea estetică. Dar aici este prezentă realitatea obiectivă, într-o formă subiectivă. În măsura în care se reflectă aici „obiectualitatea" realității opera are un conținut „obiectiv". *Acest* conținut obiectiv are „valoare estetică" și *nu obiectul* reflectat. *Valoarea are* obiectivitate și *nu obiectualitate*. Dacă *acest* conținut este denaturat printr-o reflectare subiectivistă — valoarea își pierde din obiectivitate. Dar valoarea nu este o trăsătură „obiectuală" a realității ci o *calitate obiectivă* a reflectării juste, în raport cu *condițiile obiective* care determină această reflectare în conștiința socială. Obiectualitatea este o categorie ontică — iar obiectivitatea una gnoseologică.

[1] K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Ed. P.C.R., 1947, p. 13.

sau gotice, epopeile lui Homer, statuile lui Praxiteles sau Michelangelo, tragediile lui Shakespeare și comediile lui Molière, pînzele lui Rembrandt și desenele lui Daumier, oratoriile lui Bach și cuartetele lui Beethoven, dramele muzicale ale lui Wagner și simfoniile lui Șostakovici, romanele lui Balzac, Tolstoi, Hemingway sau Șolohov, versurile lui Whitman, Eminescu sau Arghezi —, rămîn ca realitate obiectivă veacuri și milenii, mărturie materială a sensibilității artistice umane.

Este necesar să amintim — pentru a înțelege limpede de ce opera de artă o dată creată *rămîne* ca realitate obiectivă — că însușirea estetică a realității nu se realizează numai în procesul creației sau receptării artei. „Natura umanizată" devine *obiectul* însușirii estetice a realității de către om, numai o dată cu apariția acelor simțuri *„specific umane"* capabile să perceapă frumusețea formei. Firește că *această* valorizare a naturii și societății de către om dispare o dată cu anihilarea oricărei conștiințe artistice. Dar în opera de artă, artistul a concretizat *tocmai* această valorizare. El a „cristalizat" aici *acest* aspect al realității, care a luat ființă numai o dată cu apariția omenirii : *aspectul estetic ! Organizînd* anumite elemente *selecționate* din realitatea infinit de variată, *structurînd* într-un anume fel aceste elemente selecționate, *semnificative* (care exprimă un *sens* dat realității) — artistul făurește un *obiect* material, opera de artă concretă, care rămîne vie ca realitate *obiectivă* estetică, cristalizată, în care este inclusă însăși această *atitudine* umană față de realitate, care este atitudinea estetică.

Prin urmare dacă actul subiectiv al însușirii estetice a realității de către om dispare o dată cu dispariția conștiinței artistice, care valorizează — *obiectul material, făurit de om,* ca chintesență a atitudinii sale estetice, nu poate să dispară pur și simplu, o dată cu ipotetica dispariție a oricărei conștiințe umane.



Unii teoreticieni contemporani ai „filozofiei valorilor" încearcă, fie o depistare a unei teorii a valorilor

încă în filozofia veche indiană, chineză sau greacă (așa cum face L. Lavelle), fie o limitare excesivă a disputării problemei, fixînd începutul acestei discuții la eseurile lui Nietzsche : *Dincolo de bine și de rău* și *Voința de putere* (subintitulată : „o încercare de transmutare a tuturor valorilor"). Nu se poate spune că, în treacăt, problema nu a fost pusă în diferite doctrine filozofice de la Protagoras — cu al său : „omul este măsura tuturor lucrurilor" — prin Plotin — care în Enneade [1] spunea că frumusețea lucrurilor își are arhetipul în interiorul sufletului omenesc — pînă la Pascal, Descartes, Spinoza și Leibniz, care s-au referit în diferite moduri la valorificarea actelor și gîndirii umane. Problema valorii a fost însă atinsă numai incidental de toți acești gînditori — și nu în înțelesul ei modern.

Problema valorii a fost abordată, pentru prima oară, în accepția ei contemporană, de către Kant. În *Critica rațiunii pure*, în *Critica rațiunii practice* și în *Critica puterii de judecată*, Immanuel Kant încearcă să stabilească temeiurile universalității adevărului, binelui și frumosului. Aici ne interesează poziția kantiană în problema valorizării estetice, a „judecății de gust", după terminologia sa. Judecata estetică este, după Kant, o judecată în care „puterea de imaginație (ca facultate a intuițiilor apriori) e pusă printr-o reprezentare dată neintenționat, în acord cu intelectul (ca facultate a conceptelor) și prin arta sa produce un sentiment de plăcere"... [2] Kant este preocupat să găsească aspectul general al acestei judecăți estetice, care să întrunească consensul unanim. Soluția dată este aceeași ca și pentru temeiurile universalității legilor logice ale cunoașterii și ale legii morale. Judecata de gust este transcendentală, universalitatea ei rezidă în apriorismul ei : „...valabilitatea universală a acestei plăceri se percepe ca unită în minte cu simpla apreciere a unui obiect. Această valabilitate ne-o reprezentăm a priori într-o judecată de gust ca regulă universală pentru puterea de judecare, valabilă pentru oricine" [3].

---

[2] Kant I., *Critica puterii de judecată*, Introducere, VII.
[3] *Ibidem*, I, paragraf 37.

Iată deci, că încercînd să depășească subiectivismul radical și să dea o bază de obiectivitate aprecierii estetice, Kant nu găsește decît o soluție de compromis — și dă acestei „obiectivități" trăsături care nu au legături cu realitatea obiectivă ; mută cu alte cuvinte întreaga problemă în interiorul subiectivității, face din elementul de conștiință elementul primordial al valorizării estetice. Soluția lui este idealist-subiectivă. În același timp soluția conferă valorizării caracterul de etern-valabilă. Rezolvarea kantiană a problemei valorii este deci totodată idealistă și anistorică.

Hegel depășește caracterul anistoric al doctrinei lui Kant. Pentru el idealul estetic evoluează, cum știm, de-a lungul vremii și tipurile de creație artistică merg de la arta simbolică, prin arta clasică, către cea romantică — iar în interiorul fiecărui tip există o perioadă de ascensiune, de vîrf și o decădere. Dar această transformare continuă a ceea ce prețuiesc oamenii de artă nu este — după Hegel — decît transformarea Ideii absolute. „Ideea de frumos, spunea el, este ca și ideea absolută o totalitate de elemente distincte care, ca atare, trebuie să se manifeste în afară și să se realizeze. Aceasta putem numi noi, în general, formele particulare de artă, care trebuie să fie considerate ca dezvoltarea însăși a ideilor pe care le închide în sine concepția idealului și pe care arta le aduce la lumină... Această dezvoltare *nu se împlinește în virtutea unei acțiuni exterioare* (sublinierea noastră — M.B.) ci prin forța proprie inerentă ideii însăși" [1].

Dacă sîntem aici în prezența unei înțelegeri a *istoricității* judecății de valoare estetice — idealismul funciar al lui Hegel denaturează sensul profund, dialectic, al aportului pozitiv al gîndirii sale. Soluția lui este idealist-obiectivă. Nu ne aflăm în fața unui subiect real — conștiința socială — care apreciază creația artistică, ci în fața unei misterioase „Idei absolute", condamnată la veșnică prefacere.

Cu Nietzsche, filozofia valorii pășește din domeniul unor teorii care-și simțeau obligația justificării temeiului

---

[1] Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, 1957, p. 309. Cartea a II-a, Introducere.

lor, în domeniul „eseistic“, al afirmaţiilor fără acoperire argumentativă, care încearcă să convingă prin aserţiuni paradoxale.

Binele ca şi frumosul sînt, după Nietzsche, valori care se stabilesc arbitrar, în funcţie de capriciul individual. Iar dacă totuşi au vreo rădăcină aceasta este „voinţa de putere“. E vorba prin urmare de un subiectivism radical, de bunul plac al pornirilor instinctuale ale fiecărui individ, care decide în materie de judecată de gust.

Cam în aceeaşi vreme cu relativismul subiectivist al lui Nietzsche, se dezvoltă în Germania tendinţe materialist-vulgare, împletite cu poziţii pozitiviste în problema valorificării estetice. Şcoala lui Fechner proclamă că studiul esteticii trebuie să pornească de la stabilirea „experimentală“ a ceea ce este frumos în *însuşi* obiectul natural. Liniile, culorile, proporţiile spaţiale şi raporturile de durată sînt frumoase, după Fechner, prin ele însele, în mod absolut. Estetica aceasta nu face decît să ofere justificarea esteticii formaliste a lui Herbart, care susţinea că frumosul nu rezidă în sinteza conţinutului cu forma unei opere de artă, ci exclusiv în structuri, relaţii şi raporturi care plac prin ele însele, indiferent de orice semnificaţie.

O amploare deosebită cunoaşte însă studiul problemei valorii în doctrinele neokantiene ale şcolii din Baden. Reluînd preocuparea lui Kant de a găsi valabilitate universală judecăţii de valoare, Windelband şi Rickert ajung însă la alte concluzii. Pentru Windelband există o „conştiinţă în genere“ deasupra celei individuale şi independentă de cea socială — care statuează normele de valorizare. Valorile devin astfel, nu rezultatul unor acte de apreciere, ci categorii supratemporale, etern valabile, care se impun conştiinţei individuale. Întreaga lui doctrină este o încercare de stabilire a acestui „imperiu al valorilor“. E semnificativ faptul că întreaga arhitectonică a tabelelor de valori este centrată în jurul religiei, iar pentru Windelband conştiinţa morală se numeşte „sfinţenie“. Rickert este şi mai categoric decît Windelband. Pentru el, valorile există într-o transcendenţă

supra-umană, dincolo de subiectul individual şi sînt norme imperative, existente într-un „imperiu al irealului“, valoarea fiind o „irreale Wesenheit“, o existenţă fără realitate, iar conştiinţa care valorifică s-ar afla situată între real şi ireal într-un „imperiu al sensului imanent“.

Paralel cu şcoala badică, pe poziţii apropiate, şcoala austriacă al cărui şef este F. Brentano, dă prin Meinong, Ehrenfels şi alţii o serie de lucrări în problema valorii în care reluînd teza „actelor intenţionale“, face din valoare o entitate ireală de sine stătătoare, „obiect“ al sentimentelor umane. Influenţînd şi suferind influenţa şcolii fenomenologice a lui Husserl, filozofii austrieci citaţi răspîndesc aceleaşi concepţii, care oscilează între idealismul obiectiv şi cel subiectiv. În ciuda unor subtile analize de detaliu, ei nu aduc nimic esenţial nou faţă de poziţiile anterioare.

Nu vom lua în discuţie doctrinele mai recente ale axiologilor francezi, Le Senne, Louis Lavelle, Dupréel sau R. Ruyer şi nici pe ale celor americani ca Dewey sau Pepperell Montague care au mers în general pe linie pragmatistă sau neo-realistă — socotind că fiind prea puţin diferenţiate de cele ale predecesorilor, nu oferă puncte de vedere a căror critică ne-ar putea ajuta să expunem mai amplu soluţia ştiinţifică, marxistă a problemei valorizării estetice.



Concepţia materialist-dialectică despre valoarea estetică consideră că valoarea se constituie, într-adevăr, prin actul valorizării, prin reflectare în subiect, a obiectului — dar ca fenomen secund, derivat, care presupune existenţa reală, primordială, a obiectului estetic. Este frumos lacul Bîlea din Făgăraş, numai dacă o conştiinţă umană îl apreciază ca atare, dar existenţa lui materială este primordială faţă de conştiinţă. Este comic pipernicitul cînd pozează în voinicos, numai dacă o conştiinţă cu simţul umorului îl valorizează în felul acesta, dar existenţa lui în societate este primordială faţă de valorizare. Este tragică moartea lui Spartacus numai cînd se

reflectă într-o conştiinţă a unui om situat pe o anumită poziţie de clasă — dar actul lui este primordial faţă de această reflectare. Este tulburător adagio-ul din quartetul în do diez minor op. 131 al lui Beethoven, numai cînd declanşează, într-o conştiinţă estetică educată, o emoţie profundă — dar suita de sunete armonizate este primordială faţă de emoţia provocată.

Valoarea estetică este deci o reflectare subiectivă sui-generis, a unor elemente obiective, existente în realitate sau făurite prin creaţia artistică.

Dacă aşa stau lucrurile, valorizarea estetică nu este posibilă decît prin existenţa unei conştiinţe estetice, care se constituie *istoriceşte.*

Valorizarea artistică este, cum ştim, element al suprastructurii. Calea marxistă de analiză a esenţei acestei valorizări este raportarea ei, nu numai la simplele trăsături materiale ale obiectelor, existente înainte de om şi de omenire, ci şi la factorul în ultimă analiză hotărîtor în ceea ce priveşte orice fenomen ideologic — şi anume orînduirea social-economică a societăţii şi consecutiv ansamblul suprastructurii, al culturii spirituale, din diferite epoci istorice. „Marxismul — spune Lenin — a arătat drumul cercetării multilaterale, atotcuprinzătoare a procesului naşterii, dezvoltării şi decăderii formaţiilor social-economice ale societăţii, îmbrăţişînd *totalitatea* tendinţelor contradictorii, reducîndu-le pe acestea la condiţiile de existenţă şi de producţie precis determinabile ale diferitelor *clase* ale societăţii, înlăturînd subiectivismul şi arbitrariul în alegerea ideilor „predominante" sau în tălmăcirea lor, arătînd că *rădăcinile* tuturor ideilor felurite, fără excepţie, sălăşluiesc în starea forţelor materiale de producţie. Oamenii sînt făuritorii propriei lor istorii" [1]. Pentru a înlătura deci „subiectivismul şi arbitrarul", în ceea ce priveşte aprecierea oricărui element de ideologie — trebuie să ne referim „fără excepţie", trecînd prin analiza bazei materiale a societăţii, la oamenii, care *„sînt făuritorii propriei lor istorii"*. A lega valoarea estetică, în primul rînd de un element ma-

[1] V. I. Lenin, *Marx-Engels-Marxism,* Ed. P.M.R., 1949, p. 18.

terial brut, situat în afara istoriei, în afara conştiinţei sociale, care are caracter istoric, naţional şi social, înseamnă a părăsi şi dialectica materialistă şi materialismul istoric, a luneca în materialism vulgar, nedialectic, nemarxist.

VICTOR ERNEST MAŞEK

ANGAJARE ESTETICĂ, ANGAJARE SOCIALĂ

Afirmînd menirea socială a artei va trebui să concedem totodată, oricît ar părea de ciudat, că dizgraţia în care s-a aflat, în ultima vreme, expresia „angajarea artei" este pe deplin justificată. Aceasta, deoarece în conţinutul noţiunii au fost introduse, prin încălcarea grosolană a delimitărilor specifice dintre diferitele forme de manifestare spirituală, elemente străine ce au compromis ideea ca atare. Dacă ne vom reaminti apoi abuzurile şi erorile de apreciere estetică săvîrşite în numele acestei idei, eronat înţelese, va deveni explicabilă prudenţa celor care, nedorind să fie stigmatizaţi ca dogmatici, au ocolit problema, neacordîndu-i nici un loc în cadrul dezbaterilor fructuoase desfăşurate în noul climat de efervescenţă spirituală caracteristic perioadei de după Congresul al IX-lea al P.C.R. Titlurile unor articole sau dezbateri mai recente, mai cu seamă din presa literară, ar părea că infirmă afirmaţia de mai sus. Totuşi ea nu contravine realităţii deoarece folosirea tot mai frecventă a noţiunii de angajare în articolele programatice, sau cu prilejul unor festive treceri în revistă şi profesiuni de credinţă ale artiştilor, precum şi afirmarea, în acelaşi context, a *necesităţii* angajării, nu înseamnă că termenul a fost cu adevărat reabilitat teoretic, că şi-a reluat locul justificat în sfera noţiunilor cu operativitate estetică reală.

Ca şi în cazul altor „concepte-problemă", precum cel de „cunoaştere artistică", „realism" sau „caracter

popular" — proprii oricărei estetici consecvent marxiste — și în cazul nostru, discutarea aspectelor angajării artistului prin *intermediul operei,* trebuie transpusă din planul general-social, politic, filozofic — în care, de regulă, s-a purtat pînă acum, — într-un plan specific, cel estetic.

Afirmarea teoretică a cuceririlor sociale ale artei, sau nuanțarea formelor concret istorice ale angajării artistice — cuprinse în cîteva articole valoroase ce au încercat, în ultima vreme, apropierea de această temă, nu aduc nici ele problema în sfera amintită, purtîndu-se mai ales asupra aspectului etico-filozofic al chestiunii, și surprinzînd artistul nu atît în ipoteza sa de creator, cît mai ales în cea de cetățean, de persoană morală, angajată social-istoric printr-un act de opțiune și aderență. Analiza privea, în acest caz, perioada deliberativă, *anterioară* actului de creație propriu-zis. Momentul acestei angajări va trebui însă redemontat și analizat în chiar planul estetic, pentru a se putea înțelege modul în care opțiunea socială se poate transpune în valoare și expresie artistică fără a canceriza armonia celulei artistice.

Acceptarea angajării, ca *atitudine socială,* constituie numai începutul, necesar dar insuficient, al unui proces încheiat și concretizat — pe plan artistic — abia prin „angajarea estetică" — concept pe care ne propunem să-l explicităm în cele ce urmează.

Lăsînd deoparte pe cei ce resping programatic orice responsabilitate a artistului, negînd astfel menirea și viabilitatea operei de artă în orizontul socialului, creatorii sau teoreticienii ce consideră orice formă de angajare drept un atentat la autonomia și specificul artei confundă *două planuri distincte,* în care mecanismele angajării acționează diferit.

Primul plan este cel amintit deja, al opțiunii *filozofice, ideologice și sociale,* prin care este implicat *momentul etic* al angajării artistului. Acest tip de recunoaștere și acceptare a responsabilității social-politice, în cadrul unei ideologii la care artistul aderă și care este echivalent cu cristalizarea unei *atitudini sociale,* nu se transferă de la sine și asupra gradului de angajare al operei și nu-i conferă acestuia, nemijlocit,, valențele sociale dorite.

Tocmai de aceea profesiunile de credinţă, articolele programatice sau declaraţiile, oricît de răspicate, rămîn inoperante în aprecierea gradului de angajare *al operei* autorului respectiv.

Pentru a fi şi a rămîne act *artistic*, angajarea socială nu se poate transpune explicit şi declarativ în operă, ci implicit, transfigurată prin mijloacele angajării estetice. Înţelegînd „angajarea" ca un caz particular al raportului dintre necesitate şi libertate în creaţie, vom face deci distincţie între planul social-istoric, moral al angajării, în care libertatea se defineşte, în sens clasic, ca necesitate înţeleasă, ca înţelegere şi acceptare a unei anumite responsabilităţi şi solidarităţi umane, şi planul estetic, ce adaugă primului coordonate specifice şi transpune angajarea din sfera social-politică în cea a artei. În acest plan, libertatea e redefinită şi înţeleasă ca viziune într-un cîmp de posibilităţi, oferite de repertoriul mijloacelor de expresie şi de legile comunicaţiei şi comunicabilităţii artistice. Evidenţierea condiţiilor şi limitelor obiective — materiale şi spirituale — în contextul cărora intenţia artistului, ca manifestare a libertăţii, se constituie ca fapt de artă şi se obiectivează în operă, ni se pare a oferi cheia înţelegerii caracterului relativ şi specific al libertăţii de creaţie în artă. Aceste condiţii ale procesului de comunicare artistică — în limitele cărora opera îşi asigură receptarea, respectiv contactul optim cu publicul, constituie, — odată acceptate, substratul *angajării estetice*.

Spre deosebire de angajarea exprimată prin alte forme de activitate spirituală (filozofie, ştiinţă, activitate politică etc.) în sfera artei, concretizarea acestei angajări este asigurată nu numai de *conţinut*, ci în *aceeaşi măsură* şi de forma operei.

Considerăm că există două condiţii esenţiale pentru realizarea „angajării estetice".

a) Transpunerea ideilor, meditaţiilor, opţiunilor ideologice şi filozofice în *conţinuturi specific artistice*, respectiv în „stări de spirit" corespunzătoare. Aceasta pentru că, — aşa cum observă R. Sommer —, spre deosebire de toate celelalte forme de activitate spirituală, pentru care *ideea* reprezintă, în genere, conţinutul pro-

priu-zis, „conţinutul artei îl constituie *starea de spirit* a creatorului şi receptorului, în raport cu această idee“. Mentalitatea, ideologia, conştiinţa socială, meditaţia filozofică, reprezintă doar mediul amniotic ce generează *starea de spirit*, respectiv conţinutul operei [1]. Acesta este mecanismul specific prin care, conţinuturile sociale explicite devin substratul *implicit* al operei.

Realizarea acestei prime condiţii, indispensabile, nu este însă suficientă, ea presupunînd acţiunea complementară a celei de a doua şi anume :

b) Angajarea estetică a operei prin intermediul unei *forme* corespunzătoare, adică în stare să asigure *receptarea optimă (înțelegere* + interes + satisfacţie estetică) de către public a conţinutului ei, respectiv să declanşeze în receptor „starea de spirit“ dorită de autor. Abia această ultimă verigă încheie procesul început pe planul an-estetic, anterior creaţiei (prin *atitudinea* socială a autorului) şi transformă, în planul artei, angajarea implicată în conţinut, din posibilitate în realitate, adică în stări de spirit ale receptorului, care să confirme ecoul şi eficienţa mesajului transmis. În acest sens „angajare“ înseamnă, în sfera esteticii, recunoaşterea şi acceptarea de către creator a *condițiilor formale* ce asigură accesibilitatea semantică a operei, comunicabilitatea mesajului, astfel încît angajarea socială să nu rămînă un act *în sine,* iar conţinutul operei să poată fi „adus la cunoştinţa“ tuturor prin intermediul limbajului specific al artei. Condiţia ultimă a angajării estetice, ce urmează angajării sociale şi capătă sens numai în perspectiva acesteia, este deci *angajarea formei,* respectiv asigurarea prin mijloace specifice, exclusiv artistice, a contactului optim (şi „optim“ înseamnă aici nu numai înţelegere ci şi posibilitatea receptării operei ca *valoare* artistică) dintre operă şi public. Cînd n-a fost satisfăcută această condiţie esenţială a trăirii operei ca valoare artistică, deci ca „stare de spirit“ specifică, nu putem vorbi

---

[1] R. Sommer — *Reflecţii asupra operei,* în „Revista de Filozofie“, Tom 18, nr. 6, 1971, p. 785.

de angajarea ei estetică și cu atît mai puțin de eficacitatea — în planul artei — a angajării sociale a creatorului.

Funcționează o intercondiționare dialectică între cele două planuri ale angajării. O operă ce nu-și asigură condițiile receptării ei estetice, deci o operă fără ecou, nu este angajată estetic, dar prin aceasta, nici social, oricîte idei înălțătoare ar vehicula stratul ei narativ-declarativ. Pe de altă parte, o angajare estetică pură care să nu presupună nici un ideal estetic și social premergător actului de creație, nici un conținut, anulează opera respectivă ca artă, trecînd-o în planul pur formal, decorativ, al paraartei.

Perturbarea comunicării dintre artist și public și deci nerealizarea angajării estetice, poate avea două cauze diametral opuse. O primă blocare a canalului de transmisie poate avea loc din cauza *netransfigurării artistice* — în lipsa talentului — a mesajului social (existent) al operei în „stări de spirit", ceea ce are ca urmare consumarea în gol a angajării sociale, ce nu poate fi comunicată unui public care a întors, indiferent, spatele operei. La polul opus acționează ca factor perturbator incifrarea deliberat excesivă a mesajului, criptizarea limbajului, indiferența totală față de nivelul de accesibilitate al operei și față de sfera ei de audiență, de destinul ei social. Această formă a dezangajării estetice este proprie tuturor acelor artiști supuși doar imperativelor originalității și inovării continue a mijloacelor de expresie dar indiferenți față de păstrarea unui echilibru, absolut indispensabil înțelegerii și deci receptării estetice a operei.

Prin actul angajării estetice, opera trece din stadiul de „artă în sine", deci de *posibilitate*, în cel de „artă pentru ceilalți", deci de *realitate*, prin confirmarea ei ca valoare. Din punct de vedere social numai ultimul caz poate fi omologat ca prezență artistică reală.

Doar prin respectarea acestor condiții ale angajării estetice și prin respectarea specificității ambelor tipuri de angajare, arta își poate îndeplini menirea ei socială, permițîndu-ne să vorbim totodată de autonomia și specificul ei. Păstrarea și realizarea acestui echilibru, transformarea opțiunii explicite într-o angajare implicită și

eficace, este, credem, problema cea mai dificilă ce se pune talentului şi măiestriei creatorilor de artă. Nu poate fi vorba deci de angajarea socială la acei artişti ce-şi afirmă răspicat în articole şi interviuri poziţia şi crezul lor social, dar rămîn indiferenţi faţă de transpunerea lui în artă, respectiv faţă de ecoul şi răspîndirea operei lor.

DUMITRU MATEI

PROCESUALITATEA ESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTISTICE*

1. Într-o atmosferă de nelinişte şi scepticism, problema relaţiilor artei moderne cu publicul continuă să domine colocviile internaţionale, discuţiile deschise în presă, mesele rotunde etc. [1]. Motivele de nelinişte nu lipsesc, evident, dar nu asupra lor vom insista aici. Ceea ce ni se pare a fi mai neliniştitor constă în faptul că problema relaţiilor artei moderne cu publicul nu este, cel mai adesea, pusă în termenii proprii artei moderne, ci în termenii mai mult sau mai puţin ambigui ai unor *concepţii* elaborate în jurul a ceea ce se crede a fi specific artei şi creaţiei artistice moderne. „Ruptura artei moderne cu publicul" s-ar explica, în viziunea unor teoreticieni, prin lipsa unui stil colectiv, supraindividual care să se impună ca principiu de uniune şi comuniune. Epoca modernă — se afirmă — nu dispune de un stil colectiv, supraindividual, pentru că arta modernă nu are un conţinut. Or, — sîntem încredinţaţi — tocmai conţinutul asigură epocilor un stil.

---

* Acest studiu a apărut în lucrarea aceluiaşi autor „Tradiţie şi inovaţie în artă", Buc., Ed. Academiei, 1971.

[1] Vezi în acest sens: Gabriel Marcel, *Débat sur l'art contemporaine*, Editions de la Baconniere, Neuchâtel, 1949; Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, Ed. Universitaires, 1959; *Visage et perspectives de l'art moderne*, Paris, C.N.C.S., 1956; *Revue internationale des sciences sociales*, 4/1968.

Faptul se explică, în opinia lui Gaëtan Picon, prin aceea că arta modernă s-a abandonat „istoricității și actualității", refuzîndu-se astfel ideii de universalitate și eternitate. Se adaugă, apoi, „hipertrofia intelectualistă" și „intoxicația filozofică" [1]. Abuzul de originalitate și „libertatea necondiționată" adîncește ruptura. „Lumea personală" ocupă un loc precumpănitor, eliminînd, practic, partea locurilor comune : „credință, umanism, mitologie, cultură" [2]. Dificultățile pe care le întîmpină marele public decurg astfel mai ales din faptul că arta modernă este o artă „a expresiei individuale". Arta modernă este „multiplă și tehnică, o artă divizată la limită". Sîntem, de aceea — urmează Gaëtan Picon — departe de a avea un stil în sensul propriu al cuvîntului. Să mai evocăm tendința de a pune în termeni de „angoasă" problematica sensibilității estetice moderne și, mai ales, tendința de a concepe relația artei moderne cu spațiul artistic al unor vechi civilizații, ca dovadă de „insatisfacție" în raport cu prezentul. În volumul „Visages et perspectives de l'art moderne" întîlnim, uneori larg sistematizate, asemenea poziții. Un prim argument invocat atestă o înțelegere nenuanțată a raporturilor artei cu propria sa istorie. Trecutul și istoria artei n-au deținut funcții importante decît în anumite momente, și în special către sfîrșitul secolului 19 cînd „se constată o dezvoltare a interesului pentru studiile istorice". Se alătură apoi ideea că „viziunea noastră asupra trecutului este esențial subiectivă" (loc. cit., 195) — viziune determinată, prin excelență, ca urmare a rupturii dintre artă și public. Prezentul artei moderne provoacă insatisfacție publicului care, se subliniază, „are astăzi nevoie de trecutul artei mai mult decît creatorii". Întoarcerea la Bach, în jurul anului 1930, probează incontestabil — potrivit opiniei de care ne ocupăm — imposibilitatea de a-l înțelege pe Stravinski. Ca efect imediat al acestei stări de lucruri, artiștii înșiși simt nevoia să se întoarcă spre trecutul artei.

---

[1] În volumul *Débat sur l'art contemporaine*, p. 386—387.
[2] *Ibidem.*

Aceste observații ridică, evident, un număr de probleme pe care nu le vom putea aborda mai înainte de a încerca să clarificăm sensul unor noțiuni.

Ce înțelesuri conferim noțiunii „ruptură“ atunci cînd o introducem în sfera artei ? Cum înțelegem raportul artă-public ? Cum înțelegem să definim „publicul“ ? Cum se manifestă, practic, „ruptura artei moderne cu publicul“ ?

Ar fi de observat, mai întîi, că noțiunea „ruptură“ — introdusă în sfera artei — creează în chip fatal dificultăți și confuzii.

Să considerăm, de pildă, „ruptura artistului cu societatea“ luînd doar două exemple. „Ruptura romantică“ înseamnă și rămîne „polemică“, „evadare“, „refuz“ și „repulsie“ față de burghez. Uneori simplă atitudine negatoare și dizolvantă. „Ruptura“ simbolistă, deși va dobîndi, accente mai energice, se va cristaliza în „mitul sălbaticului“ (Rimbaud, Gauguin, Mallarmé) ca mod de „necontaminare“ a gîndirii și sensibilității prin denunțul „exemplar“ al tuturor convențiilor și ipocriziilor sociale. O ruptură considerată, de pildă, în raport cu motivația filozofică a unei concepții estetice date nu înseamnă, neapărat, și o ruptură în raport cu termenii canonizați în interiorul acesteia. Simbolismul a „rupt“ — să zicem — cu estetica și filozofia romantică, dar și-a subordonat cuceririle picturii romantice. În cîmpul sistemului de elemente formale — să notăm în al treilea rînd — e util să distingem între *mijloacele formale tradiționale* — spațiul plastic, obiectele figurative de pildă — și *interpretarea lor estetică tradițională*. Accentuăm astfel diferența dintre modalitățile de transmisie, modificare și evoluție a unui mijloc formal tradițional și modalitățile de transmisie, abatere și „destrucție“ a sistemelor de norme estetice care au configurat structura și funcția acestuia. Non-figurativismul în poezie amplifică valorile constructive ale metaforei, de pildă, și mai ales capacitatea acesteia de a evoca prin aluzie — în direcția unei detașări totale față de imaginea tactilă, imediată și directă a obiectului. Sînt frecvente astăzi „metaforele globale“ construcții care imprimă poemului, printr-o nouă logică structurală, oscilații plurivalente în sfera sensului. O

ruptură „totală" sau „radicală" e greu de găsit și de acceptat în acest caz. Ni se pare de aceea gratuită etalarea unor „rupturi" spectaculoase cînd avem a face, evident, cu aspectele evoluției funcțional-constructive a elementelor formale, cu amplificarea funcțiilor expresive ale mijloacelor de expresie. Ideea rupturii „totale" sau „radicale" *în raport cu vechile sisteme de reprezentare estetică* trebuie, de asemenea, așezată în cadrul specific de evoluție a artelor, controlată și mai ales concretizată. Pictura modernă s-a detașat, incontestabil, prin „rupturi" radicale față de sistemul de reprezentare estetică de tip renascentist, dar prin aceasta s-a adăugat încă un termen la coexistența generală a stilurilor și modurilor de reprezentare estetică. Sistemele tradiționale de reprezentare estetică nu constrîng — se știe — la o unică modalitate de expresie a obiectului. Aceste sisteme s-au constituit ca momente evolutive în istoria interioară a genurilor, descoperind mijloace de expresie și principii de construcție care-și păstrează valoarea constructivă și dincolo de istoria codurilor normative care le-au modelat funcțiile și structura. Istoria lor funcțională traversează istoria mai multor sisteme de reprezentare. „Distrucția" sistemelor tradiționale de reprezentare estetică ni se pare a fi în consecință o formulă mult prea alunecoasă. Fundamental ni se pare, apoi, faptul că „ruptura" reclamă a fi abordată în funcție de *gradul de autonomie internă* a diferitelor genuri și specii artistice și în funcție de istoria și evoluția estetic funcțională a mijloacelor lor specifice de expresie. Între literatură, pictură și muzică se pot sublinia, în privința autonomiei interne, pregnante diferențieri. De unde și posibilitatea ca o inovație (în pictură sau muzică, mai ales) să se susțină exclusiv, sau aproape exclusiv, prin proprii săi termeni. (Această subliniere nu exclude motivația cîmpului spiritual. Avem în vedere autonomia internă a formelor.) Pictura și muzica secolului nostru, de pildă, au introdus inovații de reală importanță revoluționară, fără să se extragă de aici concluzia că prin refuzul unor tradiții artistice universal recunoscute s-a construit în gol și în lipsa oricăror „garanții de valoare". Ar fi de notat în acest sens că „ruptura radicală" nu înseamnă și ruptura

absolută, iar „ruptura totală" nu înseamnă și „ruptură generală". Se știe apoi că în sfera artei — și nu numai în sfera artei — „ruptură" nu înseamnă *„tabula rasa"*, ceea ce indică imediat limitele funcției critice a termenului. Exemplele pe care le-am evocat sînt, credem, îndeajuns de concludente pentru a ne exprima rezerva în legătură cu utilizarea acestei noțiuni în cîmpul artei.

Ni s-ar putea aduce în replică, de pildă, argumentul că rezistența socială la condițiile de degradare a existenței umane, insuficiențele și contradicțiile unei societăți sensibilizează conștiința artistică orientînd-o în direcția unor rupturi în ordine etică, estetică, filozofică, politică etc. Într-un cuvînt, că edificarea și instituirea unor noi idealuri artistice implică în mod necesar o *ruptură* în „sistemul valorilor tradiționale". Argumentul e destul de șubred. Noțiunea „valoare tradițională" nu e prea largă pentru a ne permite să utilizăm fără erori noțiunea „ruptură" ?

Nimic, credem, mai rigid decît această noțiune — „ruptură" — introdusă și extinsă în sfera artei. S-a substituit cu o ușurință inexplicabilă altfel decît prin rutina limbajului noțiunea *negație* un concept operațional elastic și științificește fundamentat — cu un cuvînt (— un simplu cuvînt —) care a generat, efectiv, o țesătură de prejudecăți greu, dacă nu chiar foarte greu de străpuns. Observația privește în mod predilect raportul artă-public.

Cum înțelegem, așadar, raportul artă-public ?

După cum este știut, procesele de reorganizare a gîndirii artistice — stringent motivate de transformările survenite în sistemul general de evoluție a literaturii și artei în cea de a doua jumătate a secolului trecut — au orientat creația în direcția necesității de a se deschide unui nou stadiu de sensibilizare a realului și imaginarului, în direcția unor experiențe decisive privind elaborarea unei noi „gramatici" a formelor. O nouă viziune asupra lumii și, în consecință, noile moduri de considerare estetică a realului au introdus o nouă înțelegere a naturii imaginii artistice și o nouă înțelegere a raporturilor acesteia cu civilizația și cultura și, în consecință, noi principii estetice de organizare internă a formei artistice. Toate aceste procese — modificările operate în

sistemul și în ierarhia valorilor tradiționale, apariția unor noi concepții privind funcțiile estetice ale limbajului artistic, în sfîrșit, noua situație a omului în societate și în lume au afectat direct și în chip necesar *conținutul*, *forma* și *finalitatea* raportului artă-public. Vom nota, în acest sens, că studiul raportului artă-public reclamă o abordare teoretică din perspectiva *totalității proceselor* și din perspectiva *tuturor factorilor* — interni și externi — care antrenează evoluția artei, deci din perspectiva *întregului sistem de relații pe care arta îl construiește cu mediul său social și spiritual, cu propria sa istorie și cu propriile sale premise interne.* Gîndim și considerăm raportul artei moderne cu publicul la nivelul și din interiorul tuturor fenomenelor și proceselor care au conlucrat la declanșarea revoluției artistice moderne. Din acest unghi de vedere vom afirma că :

a) Nu există „o ruptură a artei moderne cu publicul", pentru că nimic nu face evident că arta modernă a încetat să-și mai exercite funcțiile și responsabilitățile sale majore în epocă. Un Lionello Venturi, de pildă, pune în lumină ideea că epoca modernă a artei este începutul unei atitudini demne față de masele umilite. Cu foarte puține excepții — după cum observă Mario de Micheli — avangarda artistică a secolului XX se înscrie în mod deliberat în ordinea avangardei politice. Nimic mai pregnant astăzi decît ampla și subtila intervenție a artei moderne în cîmpul spiritual și afectiv al omului modern. Nu numai că realitatea zilelor noastre nu face evidentă o asemenea „ruptură", dar se poate observa, dimpotrivă, că a instituționalizat într-o măsură fără precedent în istorie sistemul relațiilor artei cu publicul.

Procesul continuu de multiplicare și rafinare a mijloacelor de comunicație de masă, de pildă, a modificat profund raporturile literaturii și artei cu publicul și anume în sensul că aceste raporturi au devenit *raporturi de masă.* Cînd afirmăm că raportul literaturii și artei cu publicul a devenit un raport de masă, înțelegem să punem în lumină, în primul rînd, *contactul generalizat al literaturii și artei cu masa în sfera și în termenii culturalului.* Cunoașterea artiștilor, a mediului lor (atelier, expoziție, convorbiri), informațiile privind proble-

matica lor de creaţie şi programul lor estetic şi ideologic, informaţia bio-bibliografică etc. cultivă curiozitatea şi extind aria de admiraţie în timp şi spaţiu. E dificil, evident, să oferim prognoze în legătură cu nivelul comprehensiunii şi asimilării dimensiunilor estetice proprii, de pildă, vestigiilor artei aztece, khmère, egiptene etc., chiar dacă prin concepte şi noţiuni clare, publicul e informat asupra universului lor psihologic şi mental. Lăsăm deoparte faptul că însăşi cercetarea estetică cea mai specializată şi cunoscătorul cel mai rafinat întîmpină, pe acest teren, dificultăţi deosebit de mari. E suficient să consemnăm că de la artist, şi mai ales de la istoria artei ca istorie a omului este oricînd posibilă trecerea la înţelegerea artei ca formă a conştiinţei de sine a omului. Acest proces de formare şi transformare — la nivelul şi în termenii culturalului — deţine, în raport cu opera de artă (în general) semnificaţia cuvintelor lui Marx şi anume în sensul că pregăteşte un subiect pentru obiect. Gîndim şi considerăm contactul generalizat al literaturii şi artei cu masa ca termen dinamic de mediaţie care, complinind anumite nevoi spirituale, este susceptibil să transforme informaţia artistică de cultură generală într-un registru mai acut, favorizînd deci constituirea operei de artă ca necesitate a realităţii practice a omului. Prezenţa operei — în sfera şi în termenii culturalului — deschide şi adînceşte universul imaginar, cultivă gustul reflecţiei solitare, conducînd deci la *prezenţa estetică* a *operei de artă.* Rămîne să mai adăugăm că instituirea raportului de masă între artă (sens general) şi public — înţeles în sensul contactului generalizat în sfera şi în termenii culturalului — angajează sensibilitatea comună într-o continuă efervescenţă, aducînd-o într-un stadiu de disponibilitate efectivă la înnoire şi modernitate. Motive suficient de întemeiate, credem, pentru a respinge „ruptura" şi pentru a vedea în acest raport, cum spuneam, un termen dinamic de mediaţie. Folosesc expresia : „termen dinamic de mediaţie" pentru că prin „raport de masă" am înţeles contactul generalizat al literaturii şi artei cu masa în sfera şi în termenii culturalului, *fără să implic cîtuşi de puţin ideea înţelegerii artei ca fenomen de masă.*

Nu abordăm, în acest cadru, totalitatea aspectelor care se asociază *instituționalizării* raportului artă-public, întrucît aici se ivesc probleme extrem de complicate. (Concepții diferite asupra funcțiilor și sensurilor artei, ideologiile de clasă etc.) O asemenea problemă își are locul în alt studiu. Amintim aici doar că raportul artă-public poate fi antrenat în sensul unei *rupturi cu omul* mai ales acolo unde, pe căi foarte complexe, iraționalismul și criza ideii de om se insinuează în sfera gîndirii artistice. Menținerea raportului artă-public în sfera *moralului* rămîne, indiscutabil, un drept inalienabil al societății și unul din obiectivele permanente ale esteticii. În studiul său „Art and violence" Thomas Munro subliniază ideea că pierderea sau „eludarea criteriilor de apreciere a artei ca morală sau imorală" [1] devine susceptibilă să alimenteze tendința de a scoate pe om din umanitate. O primejdioasă *ruptură* a artei cu publicul — luăm noțiunea „ruptură" în sensul imediat și direct — apare numai acolo unde ideologia și politica culturală orientează arta în direcția unei rupturi cu ideea de om. Ceea ce nu putem afirma, evident, despre arta modernă considerată în totalitatea sa.

b) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul" nu poate fi acceptată fără să se ignore *natura însăși a artei*. S-a discutat și se discută încă *despre* „ruptura artei moderne cu publicul" ca și cum literatura și arta, în general, nu ar fi fenomene supuse evoluției, ca și cum arta n-ar fi o formă relativ autonomă a conștiinței sociale — înzestrată, deci, cu forță de acțiune și inițiativă spirituală — ca și cum arta nu s-ar găsi în fața necesității de a căuta soluții estetice adecvate proceselor spirituale care cer modificarea și substituirea modurilor de reprezentare estetică a realului. S-a discutat și se discută *despre* „ruptura artei moderne cu publicul" ca și cum arta nu ar dispune de libertatea de a-și organiza — în funcție de noile sale intenții și în funcție de evoluția sensibilității estetice — relațiile sale cu publicul. Metodologia marxistă a elucidat de mult problema : elaborarea și instituirea unor noi relații și raporturi sociale,

---

[1] Thomas Munro, *Art and violence*, în „The journal of Aesthetics and Art Criticism", 27/3—1969, p. 320.

elaborarea și instituirea unor noi raporturi om-univers (aceste procese urmînd în modalitate specifică dezvoltarea istorică a societății și evoluția gîndirii) determină elaborarea adecvată a raporturilor artei cu omul. Noul nivel de spiritualitate creat — expresie a implicațiilor și conjuncțiilor survenite în fenomenele precedente — stabilește corespondențe și relații noi cu formele de acțiune și reprezentare ale omului, conferindu-le noi valori și sensuri. În această atmosferă arta își asociază sugestiile și valorile noului cadru de spiritualitate în construcția unei noi *atitudini estetice* față de univers.

Sentimentul integrării omului într-un sistem de corespondențe secrete și misterioase, de pildă, sentimentul comunicării cu energiile de dincolo de aspectul material al lucrurilor prelungește — după cum este cunoscut — comportamentul fondat pe analogie pînă în vremurile istorice (civilizațiile antice). Comportamentul magic va fi supus însă, deși lent, eroziunii. În mediile de efervescentă activitate productivă și comercială, de-a lungul unui șir de conjuncturi politice și sociale complexe, se cristalizează un nou sistem de gîndire și se creează un nou stil de viață. În cîmpul activității artistice apar primele atitudini „autonome". „Miracolul grec" își pregătește astfel apariția. În raport cu arta egipteană, de pildă, de care era legată, arta cretană — deși mai conservă unele convenții (frontalitatea și colorația distinctă a corpului masculin și feminin) se va îndepărta sensibil de aceasta prin pierderea credinței că imaginea reprezintă o forță de dincolo de lucruri. Imaginea încetează să mai ascundă secretele și misterele lumii. Se „desacralizează" și începe să fie judecată prin ceea ce este efectiv, prin ceea ce ea arată și nu prin ceea ce ascunde. Ideea de „relativitate" impusă ca urmare a lărgirii relațiilor omului cu natura și cosmosul se corelează intim cu tendința de a gîndi omul prin el și pentru el însuși. Se configurează noi structuri axiologice. Aceste prime elemente, corespunzătoare unui nou profil spiritual, vor accelera procesul de afirmație și glorificare a omului. Apare necesitatea de a subordona realul, prin cunoștințe pozitive, normelor rațiunii. Se va conferi acesteia supremul atribut de a organiza experiența, datele ei confuze și fungibile,

după „legi necesare", veşnice şi imuabile. Adevărul se elaborează sub garanţia logicii şi legii. Conceptul universalităţii omului e solidar cu conceptul universalităţii legilor naturii. Apar noi categorii gnoseologice şi filozofice. Gîndirea filozofică antică, edificată pe principiul cunoaşterii prin „legi necesare", va sparge comportamentul magic prin încercări succesive de a defini materia ca parte neînsufleţită a naturii. În ordinea de valori a spiritualităţii antice (europene) omul va fi considerat, în consecinţă, „măsura tuturor lucrurilor". Corpul uman devine marea temă a artei, iar mitul prometeian se va construi în jurul ideii unui univers subordonat omului. Doctrina „frumosului ideal" este deja fondată. Să transcriem aici o strălucită caracterizare a acestor procese pe care le-am evocat după fundamentala lucrare în trei volume a lui René Huyghe „L'art et l'homme" (Paris, Bibliothèque Larousse, 1964). „Pentru prima dată — notează René Huyghe — omul parvine la o viaţă în care el reuşeşte să echilibreze forţele exterioare ale universului, să risipească prin explicaţie obositorul lor mister, să atingă libera înflorire a bucuriei de a fi şi a trăi ; el poate, în sfîrşit, să gîndească la el însuşi."

Epoca renascentistă va construi pornind de la ideea că omul evoluează în cadrul unui univers condus de legi clare şi evidente, statornice şi universal valabile, în opoziţie cu concepţia medievală a realităţii ca aparenţă, în faţa căreia funcţiile intelectului sînt adaptate doar unui acces superficial, vag, neconcludent. Omul este centrul de atenţie al universului, iar natura imaginea omului. Renaşterea raţionalizează şi laicizează ordinea divină şi conferă universului o istoricitate reală, naturală. Conceptul creaţiei artistice se fondează pe o experienţă ştiinţifică şi psihică, pe experienţe emotive şi valori etice care decurg din concepţia calităţii de model a fiinţei umane. În „epoca investigaţiei liniare a universului" (Pierre Francastel), vizibilul coincide cu inteligibilul, semnificantul cu semnificaţia. Realitatea operei este realitatea obiectului. Artistul se raportează la subiectul său „cu opinia făcută", în sensul că el tinde să atingă natura şi omul „adevărat". Artistul deţine un concept prealabil al expresivităţii şi în funcţie de acest concept va face *descoperirea.*

Epoca modernă construiește edificiul artei la un alt nivel al activității culturii și civilizației. Ea va amplifica datele înscrise în însăși natura artei și, în primul rînd, principiul non-identității realității operei cu realitatea obiectului. Menținînd contacul cu realul, dar numai întrucît îl supune „destrucției", conceptul modern al creației artistice va pune în relief ideea că opera de artă trebuie să fie și să exprime *un altceva*, o realitate de altă natură, deci distinctă de real, noțiunea „distinct" accentuînd distanța de la real la spiritual. Realitatea obiectului trebuie să se înscrie deci într-o *altă realitate* — această altă realitate fiind *expresia unei conștiințe* care se raportează la real. Opera nu „reprezintă", ci „prezintă". Ea își este sieși suficientă ca realitate. Ideea „descoperirii" se va deplasa deci din sfera detaliului anatomic, din sfera empiricului și a adevărului aparenței în sfera conștiinței și rațiunii. Termenii problemei evoluează, deci, de la o artă înțeleasă (în principiu) ca reconstituire, descripție și ilustrație a obiectului, la o artă înțeleasă ca act de „figurare" specific subiectului. Plasticitatea rațiunii și imaginarului se propun ca trăsături esențiale ale sensibilității estetice moderne. Noua formă se „elaborează", nu se mai „desenează" ; ea introduce un sens, nu-l mai extrage prin interpretarea moral-didactică a obiectului. Pictorul transpune prin culoare ceea ce simte și ceea ce crede că este obiectul, și nu ceea ce vede și i înfățișează ca obiect. Poetul rupe legătura dintre text și evantaiul de referințe imediate, rupe raporturile de identitate și construiește un poem traversat de „mesaje" plurivalente.

Elaborarea unui nou raport om-univers, construcția unui nou acord al omului cu lumea se fundamentează — după cum se poate observa fie și din acest mult prea general tur de orizont — în contextul evoluției generale a societății, culturii și civilizației, în atmosfera unor procese sociale care determină și motivează fundamentale mutații în sistemul valorilor umane. Construcția și instituirea unui nou raport om-univers, a unui nou sistem de raportare a omului la obiect, presupune — din perspectiva și dimensiunile umane ale artei — construcția unei noi atitudini estetice față de univers. Această nouă

atitudine trebuie să aibă însă ca suport — după cum s-a și observat (H. Read, Munro, Etienne Souriau și Pierre Francastel în special) — nu o *nouă expresie a obiectului, ci o nouă viziune asupra obiectului.*

Arta prospectează în modalitatea specifică și în direcții relativ autonome formele de semnificație a omului în artă. Ideea „rupturii" ignoră fenomenele intervenției relativ autonome a literaturii și artei în universul spiritual și afectiv al omului.

c) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul" este inacceptabilă, pentru că ignoră și denaturează, mai ales, *inițiativa și acțiunea structurantă a artei.* S-a discutat și se mai discută încă *despre* „ruptura artei moderne cu publicul" implicîndu-se ideea *rupturii ca atitudine deliberată a artei.* Se discută ca și cum la nivelul *vieții artistice efective* a publicului s-ar construi conștiința artistică a unei epoci, ca și cum publicul ar deține, în consecință, soluțiile estetice ale unei epoci. Ideea „rupturii" se întemeiază pe o falsă conștiință a acțiunii și inițiativei structurante a artei și anume în sensul că acest proces *„trebuie să fie"* expresia cerințelor imediate ale publicului și nu expresia exigențelor de semnificație ale artei ca formă a conștiinței sociale. Insistînd cu deosebită atenție asupra obligativității și specificității angajării artistice, Lenin se pronunța, ferm, împotriva egalizării și nivelărilor de tip proletcultist, excluzînd din sfera creației artistice principiul dominației majorității asupra minorității. Nu angajarea artei „pe lungimile de undă ale publicului", ci angajarea publicului „pe lungimile de undă ale artei". Reluăm un loc comun afirmînd că arta semnifică la nivelul umanității și nu la nivelul individului din public. Întrebarea nu e dacă arta se situează la nivelul „lungimilor de undă" ale publicului, ci dacă arta se situează în perspectiva conștiinței societății, națiunii și epocii. Să mai notăm că ideea „rupturii" se întemeiază pe faptul incontestabil că publicul a promovat și promovează întotdeauna marea artă. Din acest adevăr se extrag însă concluzii false. E perfect întemeiată observația că publicul judecă și ratifică, consacră și răstoarnă dar nu întotdeauna în cunoștință de cauză și niciodată prin sine însuși. Publicul „face opera", dar numai întrucît opera

creează publicul. „Consacrarea" — adevărata consacrare — vine în momentul cînd publicul s-a ridicat la conștiința operei. Publicul *promovează* marea artă, dar „a promova" nu înseamnă a „descoperi" marea artă. Ar mai fi de adăugat apoi că marea artă nu a fost și nu este promovată de un *același* public. Nu putem afirma că publicul contemporan cu „Salonul Refuzaților" (1863) a descoperit, a înțeles și promovat marea artă impresionistă. Acest public nu putea să vadă în impresionism — dată fiind îndelungata educație tradițională a ochiului — un conținut uman tot atît de fundamental ca și acela pe care îl depășea impresionismul. Marea tradiție a picturii secolului XX a fost creată de cei pe care publicul de la sfîrșitul secolului 19 i-a respins brutal, ca atentatori „la bunele moravuri" (Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh și alții).

d) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul" este inacceptabilă dacă o considerăm și din perspectiva publicului însuși. Nu propunem aici o definiție a noțiunii „public", dar înțelegem publicul ca forță activă și activabilă, ca sensibilitate potențială și reală în același timp, departe de a fi expresia cea mai severă a inerției și conservatorismului spiritual, „starea zero" de sensibilitate și de conștiință intelectuală în raport cu arta modernă. Nu considerăm, deci, publicul, ca o zonă de sensibilitate statică și rutinieră. E o eroare, credem, să judecăm *publicul* din perspectiva *standardelor gustului public*. Facem această subliniere pentru că ostilitatea publicului contemporan față de transcripția exterioară, contrafacerea și obscurizarea tradițiilor picturii moderne, respingerea experimentalismului și a abuzului de formule dovedește, incontestabil, înțelegerea noutății ca valoare și nu ca picanterie. Ceea ce ne îndreptățește, încă o dată, să contestăm „ruptura". Reacția de ostilitate se fundamentează adesea pe cunoașterea clară a fenomenului, ceea ce echivalează, de fapt, cu neacceptarea deliberată. Ostilitatea — să mai adăugăm — acuză, în majoritatea cazurilor *neînțelegerea*, dar neînțelegerea nu înseamnă, în mod necesar, și *refuz*. Nu este exclus — cel puțin în principiu — ca neînțelegerea să puncteze momentul de

angajare într-o sferă de sensibilitate pînă atunci nefamiliară și inaccesibilă.

Ar mai fi de notat că publicul tinde să rămînă în sfera lui de sensibilitate, dar să consemnăm că această sferă de sensibilitate nu este mai puțin „estetică" sau mai puțin valabilă decît o alta. Avem în vedere mai ales faptul că publicul este și păstrătorul anonim al conștiinței colective, al sensibilității naționale și al energiilor ei. Stabilitatea acestei sensibilități este asigurată de tradiții milenare, de un mod de a simți, vedea și viețui care îi conferă un prestigiu inalterabil. În interiorul sferei de sensibilitate a publicului putem detecta coexistența nivelelor durabile cu cele provizorii și desuete. Nu tot ceea ce este stabil în structura sensibilității publicului este și caduc, ceva care trebuie adică depășit sau distrus cu orice preț. Sfera de sensibilitate a publicului este aptă să întîlnească direcțiile de evoluție ale artei moderne și să fructifice, deci, tendințele ei de construcție spirituală. Că publicul contemporan aflueaza, constant, către arta modernă e un adevăr de primă evidență. Dar publicul artei și literaturii moderne nu există în afara sistemului sau sistemelor de interpretare proprii și specifice artei și literaturii moderne. În acest sens, Mikel Dufrenne notează că „publicul se dizolvă pentru a face loc relației mutuale a conștiințelor ; el constituie o comunitate reală, fondată nu pe obiectivitatea unei intenții sau a unui sistem de reprezentări, ci pe obiectivitatea imanentă a operei" [1]. Intervin, evident, puncte de acord și dezacord și e firesc să fie așa, pentru că raportul artă-public nu se întemeiază și *nu se poate întemeia pe ideea identității de viziune asupra realului.* Cum asupra acestei afirmații vom reveni, notăm aici că e absurd să credem că arta contemporană se situează cu totul în afara structurilor imaginative specifice publicului, după cum e tot așa de absurd să credem că publicul a rămas — datorită „rupturii" — în contact exclusiv cu spațiile spirituale și de afectivitate preexistente artei moderne.

Este întru totul întemeiată ideea — trecem acum la un alt aspect — că arta modernă este o artă „concep-

---

[1] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience...* Tom. I, p. 104.

tualizată". E de observat însă că tot atît de întemeiat este și faptul că și relația public-artă se „conceptualizează". În sfera sensibilității estetice moderne „creația indirectă" deține un loc predominant. Arta modernă presupune — s-a observat — un „mediu de rezonanță", înțelegînd prin aceasta că obiectul estetic are nevoie de un spectator pentru a fi recunoscut ca încheiat. Forma pătrunde în interioritate, dar nu pentru a se defini pe sine, ci pentru a determina receptorul să-și definească forma, expresia și armonia sa. Lirica modernă, observă Hugo Friedrich, „evită un final în repaos". Interiorizarea formei — aspect de primă importanță în sfera receptării artei moderne — solicită receptorului un nivel de creativitate, un flux imaginativ de mare mobilitate. În legătură cu aceasta, George Călinescu reclama „oameni cu simțurile pregătite". Iată doar un singur element care invită la cercetarea corelată a „conceptualizării artei" cu procesul de „conceptualizare" a relației public-artă.

Examinarea problemelor pe care le-am circumscris la începutul acestui paragraf ne permite să afirmăm că noțiunea „ruptură" — termen violent și inflexibil, unidimensional și inert din punct de vedere semantic — nu poate fi utilizată, fără grave pericole, în cîmpul artei, în sfera unor fenomene spirituale prin excelență. Nimic mai simplist și mai simplificator decît tendința de a converti o expresie care califică în mod cu totul superficial un fenomen, într-un instrument de explicație teoretică. Extinderea noțiunii „ruptură" asupra unui *ansamblu relațional atît de complex cum este raportul artă-public* alimentează — după cum credem că s-a putut observa — confuzii și prejudecăți chiar la nivelul cercetării specializate. *Raportul artă-public este, în primul rînd, un fenomen ideologic și un sistem de relații a cărui explicație teoretică respinge, ab initio, ideea rupturii. A gîndi acest raport ca fenomen ideologic și ca sistem de relații nu înseamnă nimic fără a-l gîndi ca determinare istorică și ca proces.* Termenii acestui raport — ceea ce configurează, deci, conținutul, forma și finalitatea sa — nu pot fi în mod egal aceiași. Raportul artă-public rămîne un sistem deschis și, ca fenomen ideologic, refractar oricărei tendințe de a-l norma. Vom nota imediat că *însăși natura*

acestui raport (ca proces) explică disocierile, sciziunile, opozițiile, contradicțiile și chiar „rupturile“ *ca momente interioare* într-un sistem complex de *mediatizări* (factori de natură socială, etică, estetică, filozofică și politică), orientat, prin excelență, într-o *direcție proiectivă*. Subliniem prin aceasta *caracterul integrator și spiritualicește activ al raportului artă-public*. Parcurgînd bibliografia problemei ne-a apărut limpede faptul că așa-zisa „ruptură a artei moderne cu publicul“ este rezultatul exclusiv al abordării abstracte și al osificării momentelor de tensiune și de divergență pe care arta modernă *le-a generat cu necesitate la nivelul receptării*, ca urmare a substituirii vechilor criterii de evaluare estetică a realului și ca urmare a instituirii unor noi categorii perceptive. Mecanismul însuși al receptării a fost modificat — evident, nu în același grad și în *toate* artele — ceea ce nu putea să nu provoace dificultăți în procesul de adaptare a subiectului la obiect. Între criteriile estetice proprii și specifice noilor forme și categorii perceptive operatorii ale publicului s-a creat, în mod fatal, o distanță. Dar *distanță și dificultate* nu înseamnă *ruptură*. Marile dificultăți pe care publicul larg le întîmpină în procesul de receptare a operei de artă modernă — plastice și muzicale în special — nu afectează totalitatea termenilor din sistemul relațiilor artei moderne cu publicul, ceea ce nu ne permite deci să acredităm ideea unei rupturi generalizate la nivelul întregului sistem. Admițînd chiar o ruptură între public și pictura modernă (ca să restrîngem sfera) sau între public și muzica modernă, nu se poate afirma, totuși, că aceasta ar avea un caracter universal.

Considerată din perspectiva receptării, ideea „rupturii artei moderne cu publicul“ acreditează, explicit, concepția tradițională a explicației universale. Se vorbește, în consecință, *despre* „ruptura artei moderne cu publicul“ mai ales în sensul că arta modernă s-ar fi afundat și continuă să se afunde pe căi inutil complicate, ermetice și solipsiste, înlăturînd deliberat posibilitatea de înțelegere și, prin aceasta, căile universalității. Recunoaștem aici spiritul tradiției umaniste greco-romane, argumentul „naturii umane“ cuprinsă în universalitatea sa. „Ruptura artei moderne cu publicul“ s-ar explica —

după cum s-a văzut — prin refuzul artei moderne de a se mai preocupa de ideea universalității și eternității valorii operei de artă și, deci, prin lipsa unui „stil comun" care să implice un cod universal de descifrare. (Supoziția este evident falsă : rezonanța universală a operei de artă nu rezultă din norma explicației universale, ci exclusiv din realitatea efectivă a valorii ei. E falsă de asemenea supoziția potrivit căreia norma explicației universale a construit, *ipso-facto*, un cod universal de „descifrare". Universalitatea codului sub dimensiunea sa etică nu poate fi extinsă, fără pericole, asupra dimensiunii estetice.) Agresivitatea originalității și cultul inovației, subiectivitatea și „libertatea necondiționată" sînt — potrivit opiniilor de care m-am ocupat — tot atîtea motive de „ruptură" și neliniște. Nu există — se afirmă — un riguros centru de sprijin și de raportări, criterii filozofice și estetice care să decanteze valorile și care să distingă între valoare și non-valoare. Proliferarea mișcărilor divergente, intolerante și cu pretenții de absolut se explică printr-o acentuată disproporție dintre spiritul de analiză și sinteză. Arta modernă este de aceea o „artă divizată la limită". De unde și o teorie „sintetică" *ad-hoc* a raportului inovație-receptare, teorie asupra căreia vom insista în cele ce urmează.

2. În legătură cu *raportul inovație-receptare* e credem util să circumscriem, mai întîi, o problemă rău pusă. Avem în vedere, îndeosebi, unele considerații privind așa-zisele *condiții de inteligibilitate* pe care trebuie să le îndeplinească orice operă novatoare pentru a realiza un real și veritabil contact cu universul spiritual al receptorului.

Potrivit acestui mod de a pune problema se afirmă că, pentru a fi înțeles, pentru ca intenția novatoare să-și dezvăluie cu limpezime sensurile și direcțiile, artistul *trebuie* să-și echipeze opera cu un număr suficient de „semnale tradiționale", să rețină, deci, unele „elemente de bază ale limbajului tradițional". Aceasta întrucît — se argumentează — trecerea de la semn la semnificație nu se poate efectua decît prin conservarea unor „elemente primare" de semnificație — elemente existente

deopotrivă și în experiența de percepție și în experiența de semnificație a receptorului. Actul percepției *trebuie* să întîlnească în operă zone informative imediat reperabile, deci elementele unui cod cel puțin în parte cunoscut și stăpînit pentru că — se adaugă — actul percepției artistice este, prin excelență, un act de descifrare *mediată*. Aceasta ar fi, în cîteva cuvinte, teoria „jocului comun" — teorie larg susțintă și sistematizată în volumul *„Débat sur l'art contemporaine"*, Editions de la Baconniers, Neutchâtel, 1949. Locurile comune de întîlnire — precizează, de pildă, Theierry Maulnier (op. cit., p. 263) — nu sînt create „decît prin elementele obiective, adică prin subiect pentru pictor, prin limbaj pentru scriitor și muzician..." Rolul „datelor obiective" este, într-un cuvînt, hotărîtor, pentru că se creează astfel o „regulă comună" între operă și receptor, se creează, în ultimă analiză, un teren comun de întîlnire.

Speculația normativistă proprie acestei teorii este mult prea tranșantă ca să mai insistăm. Persistă aici iluzia că artistul inovează pornind de la „semnele" și „semnalele" experienței estetice comune. Artistul — trebuie să accentuăm — nu inovează pornind de la „semnele" și „semnalele" experienței estetice comune, pentru că — pe scurt — experiența și conștiința estetică comună nu controlează raporturile imaginii artistice cu civilizația și cultura, direcțiile de evoluție ale artei sau procesele de reorganizare a gîndirii artistice. Concepția potrivit căreia artistul trebuie să conserve „semne tradiționale" sau „elemente de bază ale limbajului tradițional" în scopul de a le conferi funcția de ghid în descoperirea semnificației artistice izvorăște, indiscutabil, dintr-o înțelegere idilică a raportului artă-public. Impresionismul, în general, în prelungirea tradiției unui Delacroix, cultivă temele contemporane inspirîndu-se din viața reală și imediată a publicului parizian. În ceea ce privește conservarea „semnelor" și „semnalelor tradiționale" nimic mai concludent decît Manet, în a cărui operă tradiția picturală a unui Goya, Chardin sau Jalabert este prezentată pînă la cadrul compozițional. Nu inexistența „semnelor tradiționale" a provocat însă ostilitatea generală a criticii și a publicului, ci noutatea viziunii artistice, ecuația per-

sonală a semnificației. Impresionismul realizează o adevărată revoluție la nivelul „faptului plastic“ dar nu rupe cu tradiția mijloacelor picturale. Închid această scurtă paranteză cu o notă a lui Pierre Francastel : „Descoperirea unui nou sistem figurativ nu este un dozaj de elemente vechi și noi, ci revoluția unui nou raport posibil al omului cu trecutul și cu prezentul său“ [1].

În ordine teoretică — ne referim în continuare la teoria expusă mai sus — reținem abordarea și înțelegerea abstractă a raportului dintre structura semnificantă și structura semnificată a operei de artă, dar mai ales reducția acestui raport la simpla relație semn-semnificație.

Pentru a fi înțeles — recomandă teoria „jocului comun“ — artistul trebuie să conserve în structura operei „elemente de bază ale limbajului tradițional“. Ce înțelegem însă prin noțiunea „limbaj tradițional“ ? Să observăm, mai întîi, că noțiunea „limbaj“ este ea însăși ambiguă. Noțiunea „limbaj“ desemnează — printre altele — fie vorbirea comună, curentă, fie limbajul specializat al diferitelor științe și profesii (limbaj matematic, filozofic, medical, tehnic etc.) fie — ca să trecem la domeniul artei — mijloacele de expresie și procedeele diferitelor arte, fie diferitele soluții formale, fie limbajul unei opere literare în sens lingvistic — și vorbim în acest sens, de pildă, despre limbajul operei lui Sadoveanu, accentuînd vocabularul și latura sintactică — fie limbajul operei literare în sens artistic și estetic accentuînd, în acest caz, sensurile și semnificațiile estetice ale operelor sadoveniene. Este, credem, evident că noțiunea „limbaj tradițional“ va fi cu atît mai ambiguă. Ce să înțelegem, mai întîi, prin această noțiune ? Dacă, de pildă, prin noțiunea „limbaj tradițional“ înțelegem „sistem formal tradițional“ alunecăm, imediat, într-o pregnantă eroare. Noțiunea „sistem formal tradițional“ desemnează o realitate proprie, deopotrivă, și artei tradiționale și artei moderne. Între „sistemul formal tradițional“ și „sistemul formal modern“ nu se pot opera delimitări absolute și imuabile pentru că avem a face cu

---

[1] Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1967, pag. 285.

un fenomen de continuitate organică, izvorînd din însăși natura și situația artei. Poeții moderni cei mai mari — un Baudelaire, un Mallarmé sau un Rimbaud (ca să rămînem doar la ei) — au utilizat rima, uneori metrul clasic și formele prozodiei clasice și, să mai adăugăm, tradiționala familie a tropilor, ca să nu mai amintim de temele poetice tradiționale. Dar dincolo de cuvînt, rimă, metru, metaforă sau subiect — deci dincolo de „datele obiective" pe care le reclamă teoria „jocului comun" — ei au căutat *limbajul* poeziei moderne, adică posibilitățile de a interpreta, informa și semnifica o nouă realitate umană, deci „formele posibile" care să materializeze raporturile de semnificație proprii timpului lor. Subliniind diferențele dintre stilul arhitectural renascentist și stilul arhitectural baroc — ca să mai luăm un exemplu — Wölfflin notează următoarele : „Barocul se servește de același sistem formal ; el însă nu mai reprezintă ceea ce e desăvîrșit și finit, ci mișcarea, devenirea ; nu limitatul și comprehensibilul ci nelimitatul și colosalul. Idealul proporției frumoase dispare, atenția nu mai este acordată existenței pure (Das Sein) ci acțiunii (das Geschechen)... Raportul individului cu lumea s-a schimbat, un nou imperiu al simțirii s-a deschis, sufletul tinde să se dizolve în sublimul grandiosului și al infinitului" [1].

Noțiunile „limbaj tradițional" și „sistem formal tradițional" nu sînt — după cum credem că s-a putut observa — echivalente. Sistemul formal tradițional servește și *limbajul* modern. Or, după cum este știut, — și nu mai insistăm — între „limbajul tradițional" și „limbajul modern" se stabilesc — din perspectiva principiilor de semnificație estetică — „ostilități" nedisimulate. Limbajul artei moderne, care nu trebuie să fie neapărat non-figurativ, propune publicului noi forme și domenii de interpretare, forme care nu mai implică — în raport cu limbajul tradițional — relații de analogie cu universul obiectelor sensibile. Procesul de „deconcretizare" și „derealizare" a realului în poezia și pictura modernă, de pildă, imprimă o logică și o necesitate autonomă limba-

[1] H. Wölfflin, *Principiile de bază ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, p. 24.

jului operei, ceea ce nu înseamnă, imediat, nici lipsă de sens și nici indeterminare, ci o deschidere largă a cîmpului imaginației și, implicit, a cîmpului semantic. „Nonfinitul" — concept pe care îl găsim la Diderot și Delacroix — a generat o estetică în sensul cel mai adecvat al termenului. Dacă limbajul tradițional menține imaginarul în interiorul relațiilor de analogie cu universul sensibil, limbajul modern îl ordonează printr-o perspectivă autonomă. Dar, cum aceste idei sînt bine clasate, nu mai insistăm. Să revenim și să rezumăm.

Artistul nu inovează pornind de la „limbajul tradițional" (orice am înțelege prin această noțiune). El nu inovează, de asemenea, pornind de la tradiție (orice am înțelege prin acest termen) și nici de la așa-zisele „elemente primare" de semnificație, pentru că nu limbajul tradițional și nici tradiția nu motivează geneza noului limbaj al operei, deci geneza noului ei principiu de „in-formare" și de organizare a semnificației. Un nou principiu de „informare" și organizare estetică a semnificației — rațiunea oricărei opere inovatoare în artă — nu se obține prin „dozaj". Actul novator nu se reduce la a controla prezența și funcțiile, în operă, a „semnelor tradiționale", întrucît ele nu semnifică și nu valorează prin ele însele. Structura semnificantă și structura semnificată sînt indisolubile. Și e absurd să acredităm, apoi, ideea că aceste „semne tradiționale" condiționează, mai ales, descoperirea și înțelegerea valorii operei de artă. În acest cadru înțelegerea nu se reduce la identificarea semnului, întrucît în interiorul structurii acesta nu rămîne identic ca substanță. Înțelegerea operei de artă este *și* o înțelegere trăită — care poate începe cu nivelul prereflexivului (sunet, ritm, mișcare etc.) — după cum este, de asemenea *și* „o chestiune de cortex" (G. Călinescu). Relația dintre *perceput* și *imaginar* nu este o relație univoc determinată, după cum o relație univoc determinată între realitate și creație este, în ordine artistică, o imposibilitate. Sensul nu poate fi sesizat imediat în semn. „Dualitatea sensului și a semnului — observă Mikel Dufrenne — va apare pe fondul unității lor [1]".

[1] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tom. II, Paris, P.U.F., 1953, p. 422.

Evident, actul percepţiei estetice, prin însăşi natura sa, este un act de „descifrare“ mediată. Prin aceasta nu se înţelege însă cîtuşi de puţin că „descifrarea“ se organizează şi se desfăşoară în funcţie de prezenţa aşa-ziselor „elemente primare de semnificaţie“. Ar însemna să acreditām, explicit, ideea că anumiţi termeni ai structurii deţin *apriori* o poziţie privilegiată în orientarea percepţiei, ar însemna, mai ales, să înţelegem actul percepţiei estetice ca mişcare directă şi univocă de la semn la mesaj.

Persistentă, teoria „jocului comun“ circulă în diverse variante, îmbrăţişînd şi alte aspecte ale percepţiei estetice. Jean-Paul Weber, de pildă („La psychologie de l'art“, Paris, P.U.F., 1961), analizînd structura dialectică a sentimentului estetic, desprinde următoarele opoziţii : „sentimentul estetic este plăcere-neplăcere, realizant-nerealizant, personal-impersonal, interesat-dezinteresat, puritate impură, perfecţie imperfectă, adevăr-minciună, semnificant fără semnificat, caligramă-filigramă, prezenţă-absenţă, original-originar“ (op. cit., p. 26).

Nu vom examina toate aceste opoziţii. Ultima (sentimentul estetic este *original-originar)* ni se pare a fi, din perspectiva „jocului comun“, edificatoare.

Să notăm, mai întîi, că această ultimă opoziţie se întemeiază pe o înţelegere cu totul particulară a procesului de creaţie artistică. Autorul citat notează în acest sens că „grija de a *crea,* adică de a face să izvorască noul din sînul vechiului, este fără îndoială ceea ce diferenţiază în modul cel mai sigur artistul de artizan“ [1] (s.a.). Insolitul — observă Jean-Paul Weber în continuare — este foarte rar frumos din prima clipă. Părăsind însă implicaţiile importante ale acestei afirmaţii, autorul citat trece imediat la problema condiţiilor accesibilităţii noutăţii. „Nimic nu place mai mult ca o figură nouă pe un fond vechi ; trecutul conferă un prestigiu estetic esenţial, patina sa înnobilată ; întregul trecut, toate originile ; acelea ale rasei, acelea ale fiinţei umane (arta copilului cu care s-au comparat atît de judicios multe din căutările artei contemporane).[2] Se pare că emoţia artistică

---

[1] Jean-Paul Weber, *op. cit.*, p. 25.
[2] *Idem*, p. 26.

— rezumă Jean-Paul Weber — „nu poate fi ațîțată decît în prezența unei originalități scăldată în originar, că nu trebuie să ne îndrăgostim decît de creațiile care reiau o tradiție, un moment întreruptă sau uitată"[1]

Indiscutabil că sentimentul estetic — observația lui Jean-Paul Weber e întru totul îndreptățită — poate fi caracterizat prin opoziția original-originar. Orice operă de artă implică — în mod conștient sau nu — un „cifru cultural", înțelegînd prin aceasta categoriile de sensibilitate constituite în experiența de semnificație a literaturii și artei, experiență care se află, la rîndul ei, în strînsă corelație cu structura sensibilității etnice și naționale. (Un anumit sistem și anume structuri iconografice sau tipuri ireductibile de comportament etc.). Este inacceptabilă însă ideea că datele și categoriile de sensibilitate specifice unui cifru cultural dat formulează condiția de comunicabilitate *sine qua non* a noutății artistice sau condiția prestigiului ei estetic. Printr-o alunecare de formulă, Jean-Paul Weber acreditează implicit principiul tradițional potrivit căruia noutatea — cu tot ceea ce o afectează — trebuie să se proiecteze pe un fond comun de cunoaștere și percepție. Să încheiem aceste observații prin a contesta afirmația că artistul — spre deosebire de artizan — „face să izvorască noul din sînul vechiului". Ceea ce deosebește pe artist de artizan — printre altele — este în primul rînd istoria artei. Artistul se raportează permanent — conștient sau nu — la istoria artei (sens larg) sau la istoria propriului său gen. Dar între teoria artei și descoperirea noutății nu există un raport ca de la cauză la efect. În artă „vechiul nu determină necesitatea „noului", iar „noul" nu este noutatea „vechiului".

În legătură cu teoria „jocului comun" se pune imediat întrebarea dacă inovația presupune o experiență estetică specială sau dacă ea este, în ultimă analiză, un „compromis necesar" între „vechiul" și „noul" limbaj.

Inovația — înțeleasă, în primul rînd, ca fapt de creație care apare și se înscrie pe fondul proceselor de reorganizare fundamentală *(ordinea fundamentelor estetice)* a gîndirii artistice — se întemeiază pe o nouă core-

[1] *Ibidem.*

lație a civilizației și culturii cu arta, exprimînd, deci, un nou raport între artă și om. O nouă atitudine psihică și spirituală, noile dimensiuni ale conștiinței de sine a omului lărgesc viziunea estetică a epocii și structura imaginarului, sfărîmînd însă un cadru apropiat și familiar de sensibilitate și, implicit, experiența de semnificație în funcțiune. Înscriindu-se în ordinea de necesitate și de semnificație a unei noi lumi, inovația impune o lume nouă și un univers sensibil nou, anticipînd deci o experiență estetică nouă. De unde, printre altele, și imposibilitatea de a prescrie *modalitățile de a fi* ale inovației în special, și ale operei de artă în general. Inovația în artă nu presupune nici un fel de experiență estetică specială — „experimentul" nu este o asemenea experiență — ci exclusiv geniu. O descoperire în artă — ca în orice alt domeniu — urmează multiple și adesea imprevizibile traiectorii — dar la baza nici uneia nu a stat optica empirică și combinația hibridă. *Inovația este un punct de vedere fundamental în artă și, prin aceasta, un moment al ei.*

Inovația, înțeleasă în sensul amintit, se situează simultan în afara lumii, — adică în afara nivelului de percepție existent și în afara experienței de semnificație în funcțiune — și în interiorul lumii, adică în substanța noilor structuri spirituale și afective pe care arta le descoperă, dar numai întrucît le convertește în formă specific artistică. Descoperindu-le în și prin formă arta *tinde* să le integreze în viața spirituală a colectivității. *Integrare* înseamnă însă procesul — mai mult sau mai puțin îndelungat — de socializare și de instituționalizare a noilor categorii perceptive și a noii experiențe de semnificație. Acțiunea *constituantă* a inovației urmează deci o cale contradictorie. Prin acest mecanism contradictoriu subiectul este situat în interiorul și în atmosfera propriei sale lumi. Problema esențială în inovație nu este, așadar, cîtimea de „valori tradiționale" conservate, „punctul de reper", „semnul" și „semnalul", „cheia" care s-o facă lizibilă la orice nivel de percepție. O formă nouă fără spirit nou — oricîte „elemente tradiționale" ar conserva — nu are ce să comunice. Nu vom spune de pildă că „non-figurativul" generează de la sine expresivitate,

profunzime şi spiritualitate, dar vom consemna că „nonfigurativul" descoperă şi comunică — fie şi dificil — chiar şi în lipsa controlului exercitat de lumea exterioară (acele „elemente obiective") asupra spectacolului plastic. Nu întotdeauna „enigma vizualităţii pure" este incomunicabilă. Arta nu e numai informaţie şi pedagogie, ci şi sugestie. Nu avem decît să repetăm : problema esenţială în inovaţie nu este cîtimea de „valori tradiţionale" care să-i asigure lizibilitatea, ci înscrierea ei pe coordonatele de spiritualitate şi de sensibilitate ale epocii. „O artă nouă — observa George Călinescu — nu se naşte prin «schimbarea preceptelor». Există adevăraţi scriitori noi, care văd universul de la punctul lor istoric şi geografic nou. Numai aceştia aduc noul[1]". Ca să *comunice* — raţiune supremă de a fi — opera inovatoare nu se situează la nivelul sensibilităţii estetice comune şi nu se *adresează* acesteia prin „semnalele" ei. În ceea ce priveşte arta, necesitatea *de creaţie, de semnificaţie* şi *de comunicaţie* se află întotdeauna înaintea şi dincolo de *viaţa artistică efectivă a publicului.* Arta esenţializează. Gîndirea şi viziunea artistică novatoare fondează în esenţă. Arta se detaşează curent de viaţa artistică efectivă a publicului, dar e oricînd prematur să vedem aici o *ruptură.* Actul detaşării artei faţă de *viaţa artistică efectivă* a publicului nu înseamnă, în mod necesar, *ruptură* în raport cu *viaţa spirituală reală* a publicului, adică în raport cu sensurile istoriei sociale şi spirituale contemporane acestuia. Importanţa şi funcţiile estetice ale inovaţiei în evoluţia literaturii şi artei, rolul ei în societate, nu pot fi judecate din perspectiva nivelului de receptare al publicului fără pericolul de a conchide, în mod cu totul eronat, că ar fi lipsită de valoare şi, în consecinţă, de orice funcţie socială. Aceasta nu înseamnă nici că publicul respinge *întotdeauna* inovaţia, şi nici că tot ceea ce a fost sau este respins de public a fost sau este locul unei inovaţii.

Inovaţia — ca punct de vedere fundamental în artă şi ca moment al acesteia — se cristalizează în interiorul unui vast sistem de referinţă, începînd cu datele psiho-

---

[1] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 188.

afective proprii și specifice personalității și sfîrșind cu structurile sociale. În legătură cu aceasta se pune imediat întrebarea : inteligibilitatea inovației este rezultatul unui *compromis* (teoria „jocului comun“) sau efectul unei *constrîngeri ?*

Nici *compromis* și nici *constrîngere*. Dacă inovația în artă este un compromis între „vechiul“ și „noul“ limbaj — ceea ce, după cum am arătat, este cu totul impropriu spus — dacă pentru a fi inteligibilă inovația *trebuie* să rețină oarecari termeni ai „limbajului tradițional“, se pune atunci întrebarea : care sînt regulile de combinație în virtutea cărora obținem un grad mai mic sau mai mare de lizibilitate ? Care sînt, apoi, criteriile de selecție susceptibile să ne indice și să ne asigure că un „termen tradițional“ sau altul este mai apt sau mai puțin apt în a limpezi și ușura percepția noii semnificații ? Putem admite că „termenii tradiționali“ reținuți pot fi „codificați“ ca „elemente de semnificație“ în structura semnificantă globală a operei fără a conlucra la eroarea — devenită curentă — de a înțelege opera de artă ca „informație codificată“ ? Iată numai cîteva din problemele insolubile din punct de vedere teoretic pe care le ridică ideea „compromisului“.

Să adăugăm, în al doilea rînd, că nu orice inovație generează dificultăți în ordinea receptării pentru a ridica ideea „compromisului“ la nivelul unei probleme estetice generale. Avem în vedere inovațiile care se înscriu în interiorul „seriilor“ — ca să folosim un termen mai vechi. Inovațiile de mai mică sau de mai mare importanță evolutivă care au ilustrat istoria picturii de la Giotto la Manet, sau inovațiile pe care le-a înregistrat istoria sculpturii de la Michelangelo la Rodin și Brâncuși nu au antrenat ideea de „compromis“, întrucît au adîncit și diversificat expresivitatea unui mod estetic stabil, socializat și instituționalizat în cadrul unui anumit raport om-univers și artă-om. Toate aceste inovații au nuanțat un mod de percepție, fără a-i modifica structura și mecanismul. Într-un cuvînt, din Renaștere și pînă în pragul secolului XX inovația nu a instituit noi categorii perceptive, chiar dacă a operat substanțiale mutații în liniile interioare ale limbajului artistic. Să mai notăm

că problema „inteligibilității" nu poate fi pusă în legătură cu toate *tipurile* de inovație, în legătură, de pildă, cu inovațiile instituite la nivelul procedeelor şi mijloacelor de expresie, sau la nivelul diferitelor tehnici artistice. Vom alătura aici și observația că, de fapt, problema „inteligibilității" inovației nu afectează toate artele şi toate genurile şi nici nu se pune cu aceeaşi acuitate în întreaga pictură sau în întreaga muzică modernă.

Ideea „compromisului" priveşte în mod predilect *inovațiile fundamentale* — inovațiile care — într-un cuvînt — antrenează modificări în ordinea fundamentelor estetice și filozofice ale literaturii și artei. Dar nici în acest cadru ideea „compromisului" nu poate fi acceptată. Marii inovatori care au ilustrat revoluția artistică modernă au respins, energic, *tradiția modurilor tradiționale de interpretare estetică* a realului și imaginarului, dar au găsit un sprijin larg în tradiție. Mult controversatul Picasso a traversat — după cum este ştiut — întreaga istorie tradițională a formelor. În opera lui Picasso „termenul tradițional" este foarte activ, înscriindu-și prezența începînd cu elementul formal şi sfîrşind cu atitudinile spirituale și civice care vin — în ceea ce-l privește — din tradiția lui Goya. Observații similare se pot face, fără teama erorii, în legătură cu opera tuturor marilor inovatori ai secolului nostru. Inovațiile fundamentale care ilustrează revoluția artistică modernă nu au *descoperit* tradiția ca vehicul al „inteligibilității" şi „comunicabilității", ci exclusiv ca termen funcțional în organizarea noilor semnificații estetice. Nu negăm, fireşte, funcția „comunicantă" și de „liant" a „elementelor tradiționale" în *procesul receptării*, dar inteligibilitatea și comunicabilitatea *inovației* nu se rezolvă la nivelul prezentei „termenilor tradiționali", ci la nivelul *semnificației*.

O ultimă observație. Teoria „jocului comun" — cu implicațiile teoretice pe care le ridică ideea „compromisului" — reflectă o abordare prin excelență abstractă a fenomenului receptării și anume, nu numai în sensul că se întemeiază pe un *apriori*, ci mai ales în sensul că este gîndit în afara atmosferei spirituale și psiho-afective specifice și în afara conexiunilor sociale în interiorul că-

rora acest fenomen se consumă ca act spiritual. Studiul fenomenului de receptare nu poate face abstracţie, bunăoară, de atmosfera pe care o imprimă structura şi nivelul forţelor de acţiune ale epocii moderne (descoperirile tehnice şi ştiinţifice, revoluţia industrială, sintezele ştiinţifice şi filozofice) şi, în cadrul acesteia, de evoluţia concepţiei despre spaţiul şi mediul pe care omul şi-l construieşte şi în care trăieşte. Actul receptării primeşte în acest cadru o nouă ontologie aş spune, noi determinări şi elemente, un nou centru vital şi alte valori în ordinea intensităţii. Structura sensibilităţii estetice moderne modulează actul receptării în funcţie de dimensiunile şi anvergura contextului de experienţe în care omul modern este angajat. Considerăm că nu e posibil să studiem acest fenomen, cu oarecari şanse de succes, făcînd abstracţie de acţiunea şi de formele de acţiune ale esteticului cuprins în sfera extraartisticului. Într-un cuvînt, esteticul extraartistic nu poate fi considerat ca prezenţă exterioară în fenomenul receptării artei moderne. Numeroşi cercetători au semnalat aici o compenetraţie de substanţă, care provoacă esenţiale modificări în *nivelul de receptare* estetică a omului modern. S-ar putea afirma, ca o concluzie provizorie, că este prima dată cînd în istoria sensibilităţii umane se realizează o atît de strînsă legătură funcţională între cele două sfere de fiinţare estetică a omului. Receptarea artei moderne se fundamentează, indiscutabil, pe o reţea de categorii izvorîte direct din formele de angajare ale omului modern.

Evident, nu putem epuiza aici toate implicaţiile care se asociază acestui mod de a gîndi problema. Vom mai nota doar că structura şi coordonatele interioare ale procesului de receptare depind, deopotrivă, şi de istoria trecută şi de istoria prezentă a literaturii şi artei. Revoluţia artistică nu înseamnă re-invenţia artei. O revoluţie în modurile reprezentării — revenim la problema inovaţiei — nu conduce, în mod necesar, la o „ruptură" în cîmpul sensibilităţii estetice şi nu anulează, deci, experienţa de semnificaţie anterior dobîndită. Dimpotrivă, revoluţia artistică modernă se inserează organic în ansamblul acesteia, construindu-i totodată noi nivele şi noi cîmpuri de imaginaţie şi modificîndu-i — prin transfor-

marea funcției estetice a imaginii — relieful și unghiul de vedere. În loc de orice alte concluzii vom transcrie aici ideea că noua actualitate a artei moderne nu este numai o nouă lume de forme, ci și o nouă actualitate a omului. Amplificarea fără precedent a repertoriului de forme, favorizînd o densă interferență a culturilor, impune un nou cîmp de principii solidarității umane. Arta modernă propune omului un nou statut de conștiință, oferind gîndirii politice și filozofice urgente motive de reflecție. Aceasta întrucît arta a descifrat întotdeauna mesajele umanității. Îmi iau libertatea să observ că esteticienii și criticii care anunță „dispariția artei" — numai întrucît absolutizează sensul comun al noțiunii „ruptură" la diferite nivele ale actului de receptare, acreditează, implicit, ideea că în epoca noastră arta încetează de a mai reprezenta o forță de acțiune spirituală.

Recunoașterea inovației este una din problemele permanent deschise. Consimțim în chip firesc că inovația trebuie să apară. Îi refuzăm însă propriile-i criterii. Dacă inovația refuză să se încadreze într-un concept prestabilit — prestabilit întrucît a fost depășit — consemnăm falsele alarme amenințînd „moartea" și „dispariția" artei. Acceptăm în spirit dialectic îmbogățirea conceptului „artă" — îmbogățire care nu poate avea loc în afara inovației — dar punem în discuție experimentul întrucît e „non-conformist", adică nu-și prezintă explicit intențiile. Criticul adoptă o binecunoscută poziție filozofică: dacă nu sînt criteriile mele, altele nu pot exista; dacă nu sînt criteriile cunoscute, sau cele care *trebuie* să fie, înseamnă că sînt cel puțin discutabile etc. Dacă infuzia spiritului uman în operă urmează căi diferite, altele decît acelea care au caracterizat arta unui Michelangelo sau Balzac, — aplicăm comod eticheta „decorativ" sau „bizar". Consemnînd aceste lucruri n-am făcut decît să rezum, bunăoară, „experiența" inovației impresioniste sau cubiste, dar într-un mod abstract. Vechile poziții se refac însă, invariabil, cînd e vorba de înnoirea artei. Orice inovație apare într-un context normativ dat, dar și împotriva acestuia. Ea nu prezintă un sistem de semnificații evident pentru toată lumea, așa încît refacerea vechilor atitudini nu depășește limitele normalului. Anor-

mală ni se pare a fi înțelegerea substituirii principiilor estetice ca lipsă a valorii și constituirea criteriilor de valoare în funcție de durată. Anormală ni se pare a fi, mai ales, interpretarea substituirii modurilor de considerare estetică a realului ca dovadă a caracterului incomprehensibil al artei și literaturii moderne.

ADRIAN RĂDULESCU

DOUĂ POZIȚII ALE PUBLICULUI FAȚĂ DE ARTĂ

Cine este „Publicul" ? Ce este „Arta" ? Cîți oameni se vor fi supărînd văzîndu-se incluși în „Public" și cîte opere vor fi plîngînd văzîndu-se excluse din „Artă" ? Fiindcă atît de o parte cît și de alta a relației artă-public se ascund două emisfere de individualități infinit diverse, întotdeauna presupunînd o operă, niciodată realizînd-o.

Mereu și mereu opera de artă își va căuta o realitate valorică prin public, după cum fără sfîrșit se va căuta pe sine publicul în opera de artă.

Farmecul relației constă în faptul că atunci cînd un public se regăsește într-o artă el devine alt public decît era inițial, și atunci cînd o operă de artă pătrunde în conștiința publicului ea își pierde identitatea sa semantică inițială.

Dacă opera de artă poate deveni mereu alta, potrivit dimensiunilor individuale, istorice, sociale, psihice, naționale, practice, teoretice etc. ale contemplatorului ei, înseamnă că ea însăși nu se poate realiza ca operă de artă decît în măsura în care apare ca o exprimare de sine a contemplatorului, ca o regăsire de către public a sinelui său artistic în opera de artă. În măsura în care opera contemplată se realizează în conștiința contemplatoare ca operă de artă, contemplatorul este el însuși un fel de artist (un meta-artist, dacă vreți), deoarece, asemenea artistului, opera îi apare ca o exprimare de sine,

ca expresie a idealurilor, a dorinţelor şi intereselor lui, ce se deschid sub orizontul frumuseţii. Dar publicul poate contempla dintr-o serie de necesităţi de informare, de culturalizare etc., opere de valoare artistică recunoscută, în care el nu se regăseşte pe sine, care nu-l pasionează sau pur şi simplu nu-i plac sau nu are timp şi condiţii să-i placă. Bacovia citit într-o noapte de toamnă de un pasionat al poeziei și Bacovia citit înainte de examen de un elev, cu gîndul la nota de trecere ; Bach ascultat de un meloman și Bach ascultat de un om fără predilecţii artistice, ce vrea să-și completeze cultura muzicală etc. În primul caz şi în cel de al doilea publicul se află în poziţii diferite faţă de opera de artă : pe de o parte opera se realizează în conştiinţa contemplatorului ca operă de artă, pe de alta ea îi apare acestuia doar ca un fapt de cultură.

Dacă o valoare culturală i se poate oferi insului uman și fără ca acesta să o considere drept ceva pe măsura personalităţii sale, a modului său de a trăi şi a gîndi sau de a concepe un mod de trai şi înţelegere a lumii, o valoare artistică nu se poate dezvălui insului uman decît în orizontul participării acestuia la universul de sentimente și idei pe care ea le propune, decît apărînd ca o altă posibilitate de existenţă (una imaginară) a contemplatorului ei.

Orice relaţie artistică este şi o relaţie culturală, dar nu orice relaţie culturală a publicului cu opera de artă este şi o relaţie artistică.

Poziţia artistică presupune participarea vie, pasională a celui ce parcurge opera la universul de simboluri al acesteia, presupune o comunicare între conştiinţa originală a operei de artă ca o anume operă de artă și conştiinţa individuală a publicului ca un anume public. Ea implică regăsirea de sine a publicului în operă, dialogul sincer dintre public ca „om real" al unei anumite vremi, culturi, societăţi etc. și opera de artă ca „om imaginar", ca existenţă ideală, imaginară, a creatorului ei — artistul. (În acest sens înţelegerea de către Tudor Vianu a valorii ca „obiect al dorinţei" pare îndreptăţită.) Poziţia artistică a publicului faţă de opera de artă îl exprimă pe individ în plenaritatea libertăţii sale spirituale de a-şi

alege şi orienta relaţiile după măsura în care aceste relaţii îl exprimă potrivit dorinţelor sale şi îi îngăduie să-şi exprime şi să-şi afirme personalitatea astfel. La nivelul acestei poziţii, contactul publicului cu opera de artă nu poate fi decît nemijlocit (ascultarea melodiei, citirea cărţii, vizionarea expoziţiei sau a filmului etc.) deoarece aici opera de artă se află la discreţia fiecărui individ din public, individ pe care nici un imperativ exterior nu-l poate obliga să-i placă opera, dacă el nu simte fără nici un fel de impunere această plăcere.

Poziţia culturală a publicului faţă de opera de artă priveşte informarea lui generală (din necesităţi de instruire culturală, ştiinţifică etc.) asupra operei ca valoare dată în tezaurul de valori artistice ale unei anumite culturi. Ea priveşte formarea personalităţii culturale a unui anumit individ, posibilitatea lui de a fi apreciat sub acest aspect în colectivul, în societatea în care trăieşte, sau de a exercita o funcţie de această natură. Iată de ce, în relaţia culturală cu publicul, opera se adresează în primul rînd şi în principal conştiinţei sociale, valorii sociale din individ, iar individul priveşte opera în principal tot prin prisma acestei dimensiuni sociale a conştiinţei sale. Îi place sau nu-i place Shakespeare, îi place sau nu-i place Balzac, îi place sau nu-i place Eminescu sau Caragiale, pentru a avea o anumită cultură generală, ca om social individul trebuie să-i cunoască, să-i citească etc. Altfel nu trece din clasa a noua în clasa a zecea, nu poate ocupa postul de metodist la casa de cultură sau este respins de grupul social în mijlocul căruia trăieşte. *Poziţia artistică* presupune întotdeauna o pasiune a publicului, *Poziţia culturală* poate presupune şi numai o datorie, o obligaţie socială de instruire. *Poziţia culturală* nu impune neapărat şi întotdeauna contactul direct cu opera, publicul putînd fi informat asupra ei prin lucrări ale criticilor, istoricilor artei etc. Statul, societatea pot susţine, pot încuraja direct relaţiile culturale ale publicului cu arta (acest fapt putînd implica şi determina, de la caz la caz, şi relaţiile artistice), dar relaţiile artistice ale publicului cu opera rămîn, în genere, o chestiune a fiecărui individ din public. Schematizînd, putem spune că în cadrul *relaţiei culturale* (public-opera de artă), arta apare ca o

formă a conștiinței sociale, iar în cadrul relațiilor sale artistice cu publicul, arta apare ca o formă a conștiinței de sine a fiecărui individ. Discuția despre aceste două poziții ale publicului față de operă și ale operei față de public ne îngăduie să sesizăm mai bine, în finețea și subtilitatea implicațiilor lor, relațiile artei cu realitatea, deosebirile și asemănările, intercondiționările pe care le presupune considerarea artei ca formă a conștiinței de sine a individului și considerarea ei ca formă a conștiinței sociale de sine. Prima ipostază a artei o implică întotdeauna pe cea de a doua, fiindcă individul, presupunînd că ar vrea, nu se poate rupe total din contextul valoric al epocii, al societății sale, al culturii sale naționale. Cea de a doua o poate implica pe prima sau poate rămîne indiferentă față de ea, deoarece valorile culturale ale comunității în care trăiește pot fi acceptate sau respinse în sinea lui de individ, individul făcînd cunoscut sau tăinuind acest lucru.

Materializînd conștiința de sine a artistului, fiind exprimarea de sine a conștiinței lui, opera de artă, prin natura sa, se poate adresa întotdeauna direct doar conștiinței individuale a contemplatorului și numai prin aceasta conștiinței lui sociale. Conflictul, posibil la un moment dat, la un individ, între conștiința sa individuală, intimă și conștiința colectivă, a circulației valorilor este rezolvat aproape întotdeauna de o anumită știință, de un anumit drept, de o anumită religie, morală, ideologie etc. în favoarea conștiinței colective, a conștiinței sociale, verificabilă prin experiența istorică, prin evoluția și mersul firesc al faptelor etc. În artă, disputa între individual și general nu se rezolvă întotdeauna în favoarea generalului. Opera de artă tinde a se asocia în primul rînd conștiinței individuale din publicul ei. Ea nu are norme prin care să poată fi impusă ca valoare, ea nu-și impune valorile ca obligatorii în acest cadru, ci se „străduiește" să atragă spre ele adeziunea și recunoașterea intimă a publicului.

Înțelegerea artei ca formă a dimensiunii sociale și ca formă a dimensiunii individuale a conștiinței individului diferă doar prin natura punctului lor de plecare, prin originarea lor, unindu-se însă, prin finalitatea lor,

deoarece dincolo de simplificarea pe care am introdus-o din necesități teoretice, în mod real ele nu pot exista însă decît împreună, influențîndu-se și condiționîndu-se reciproc.

Conștiința socială (deși fiecare individ contribuie și poate contribui la evoluția ei) îi este dată individului cu valorile ei, cu relațiile și implicațiile ei, pe care individul, pentru a putea conviețui în societate, trebuie să și le însușească.

Conștiința individuală este o alegere, o creație, o cunoaștere individuală, de sine : prima face posibilă legea și unicitatea, cea de a doua — diversitatea și intimitatea.

Unele dintre aceste ipostaze ale conștiinței sociale pot să i se pară individului pe măsura dorințelor și posibilităților de realizare ale personalității sale, altele nu. Spre deosebire însă de celelalte ipostaze ale contradicției între conștiința socială și conștiința individuală în care individul (moral, politic, juridic, ideologic, filozofic, științific etc.) prezintă aspirațiile sale drept aspirații ale unei colectivități, le susține prin apelul la evoluția reală a faptelor, la o dreptate, justiție etc. concret istorică sau abstractă, pe care și-o ia drept martoră, individul artist nu-și poate prezenta viziunile sale asupra lumii decît ca viziunile sale individuale, decît ca expresie originală a conștiinței sale de sine. (Orice ar susține pe plan teoretic un artist, în planul artei el nu vorbește și nu poate vorbi în principal decît în numele său.) Individul politic, moral, juridic etc. (deși și aceștia, firește, se deosebesc între ei) își prezintă idealurile sale (și ele pot fi astfel de idealuri) ca aparținînd unor grupuri de oameni, clase, popoare, națiuni etc. al căror exponent, susținătorul lor se prezintă a fi. Individul artist își prezintă aspirațiile sale nu ca aspirații generale, ci ca aspirații individuale, căci numai astfel opera sa poate deveni o operă originală, unică și irepetabilă. (Este cu totul altceva faptul că un artist exprimă idealurile epocii, poporului său etc. Aici mă refer nu la semnificațiile sociale, morale etc. ale operei, ci la viziunea, la imaginea ei artistică.)

Dacă putem spune că artistul se „idealizează“, se „spiritualizează“ în opera sa, la fel de bine putem spune că opera de artă se „substanţializează“, se materializează în publicul său.

Arta, ca act de cultură, se adresează omului social şi, prin el, eului personal al acestuia. Arta, ca artă, se adresează eului individual, intim al omului şi numai prin aceasta personalităţii lui sociale. Cultura unui om poate să se schimbe, şi conştiinţa de sine să rămînă aceeaşi, dar atunci cînd pasiunile artistice ale unui om se schimbă, înseamnă că eul său spiritual nu mai este acelaşi, că omul însuşi s-a schimbat. *Pasiunile de informaţie* culturală sînt mai schimbătoare, mai uşor modificabile deoarece ele privesc atitudinea omului faţă de ceilalţi, faţă de mediul în care trăieşte. *Pasiunile artistice* sînt mai stabile deoarece ele sînt un reflex al atitudinii omului faţă de sine însuşi.

Sociologia artei, studiind procesul actual de urbanizare, ar putea exemplifica această diferenţă între universul cultural şi cel artistic, urmărind evoluţia spirituală a ţăranilor mutaţi la oraş, care îşi aleg o profesie oarecare : universul cultural al acestora devine mai repede, în timp, unul urban, pe cînd pasiunile lor artistice rămîn, în bună parte, cele specifice ţăranului, cele specifice vieţii la ţară. Aceeaşi este, de multe ori, situaţia orăşeanului mutat la ţară, sau a intelectualului care priveşte arta ţăranilor ca fapt de cultură, păstrîndu-şi sensibiltatea artistică pentru arta cu care îl obişnuise mediul său de existenţă. Să ne amintim că intelectualii din romanul *Ion* al lui Rebreanu se duc duminica la horă ca să vadă „cum se distrează norodul“.

Mutaţiile între cele două poziţii faţă de artă — cea culturală şi cea artistică — sînt, desigur, reciproce, iar evoluţia lor — incontestabilă, deşi ele rămîn direct legate de conştiinţa de sine a fiecărui om.

Conştiinţa culturală reprezintă, în primul rînd, ipostaza socială a personalităţii umane, „emisfera“ vizibilă şi exprimabilă a gîndirii şi sentimentului omenesc, cea artistică numeşte insul uman în individualitatea sa specifică, interioară, felul său intim (imposibil de înstrăinat) de a fi, pe care uneori din diferite cauze şi consideraţii acesta

poate să nu şi-l dezvăluie în relaţiile sale cu ceilalţi, cu exigenţele şi instituţiile sociale. E aici o lume a dorinţei în care omul se poate regăsi pe sine în idealurile sale de existenţă şi realizare, în care îşi poate închipui împlinirea celor mai fanteziste năzuinţe ale sale. Prin artă insul uman îşi poate făuri, astfel, o biografie imaginară, poate trăi pentru o clipă sentimentul împlinirii dorinţelor sale. Şi dacă este adevărat că această realizare imaginară pe care opera de artă o poate oferi publicului ei, îl poate îndepărta pe om de realitate, de acţiune practică, tot la fel de adevărat este că ea îl poate înnobila cu sentimentul încrederii în posibilităţile sale de realizare, încredere pe care nu o dată condiţiile vieţii reale o pot zdruncina. Prin conştiinţa artistică a artei insul uman ridică arta la nivelul propriilor sale dorinţe, prin conştiinţa culturală el caută să se îndrepte spre ea, să se integreze în cadrul unor gusturi şi idealuri artistice colective şi instituţionalizate. Dar cum omul în general se defineşte prin relaţiile sale cu lumea şi cum insului uman îi este proprie nu numai asimilarea unor valori potrivite personalităţii sale, ci şi replierea acestei personalităţi potrivit varietăţii de valori pe care o societate şi o cultură le oferă, — între cele două poziţii ale publicului faţă de opera de artă se află de cele mai multe ori nu o relaţie de contradicţie, ci una de elevare şi stimulare reciprocă. Prin educaţia culturală are loc o proiectare într-un orizont valoric a sensibilităţii artistice, o fertilizare valorică şi o diversificare în idealuri a acesteia, contemplarea artistică individuală, cu gusturile şi dorinţele ei, fiind la rîndul său o posibilitate a informării şi educaţiei culturale, condiţia personalizării şi pătrunderii în conştiinţa insului uman a valorilor artistice. Nu este astfel de mirare că la cei care nu şi-au format o cultură artistică deosebită, poziţia artistică individuală faţă de opera de artă se contopeşte cu idealurile şi gusturile artistice insuflate de operele cunoscute în anii de şcoală.

În această situaţie contradicţia ce se poate naşte între poziţia lor artistică individuală şi conştiinţa culturală actuală a artei este de fapt o contradicţie între o conştiinţă culturală învechită a artei şi o conştiinţă nouă asupra ei. Din această perspectivă apare deosebit de importantă

necesitatea unei culturalizări artistice deschisă diversităţilor tematico-expresive posibile ale operei de artă şi în acelaşi timp receptivă faţă de individualitatea proprie a fiecărui elev sau ins din public. Ideea studierii artei nu de la antici spre moderni, ci de la moderni spre antici (şi spre direcţiile de viitor ale creaţiei artistice în acelaşi timp) pare dintre cele mai întemeiate şi mai demne de luat în consideraţie. După cum la fel de demnă de luat în consideraţie mi se pare şi ideea ca în învăţămîntul artistic elevii să „creeze" deopotrivă cum îşi închipuie ei că se creează şi cum îi învaţă profesorul că trebuie să se „creeze". În unele state se experimentează metoda începerii studiului artelor plastice nu prin noţiunile elementare ale desenului, ci prin lăsarea la totala alegere a copiilor a modalităţilor şi stilurilor de a desena.

Asemenea creaţiei, educaţia receptării artei trebuie să îmbine şi ea învăţarea elementelor de compoziţie şi semnificaţie ale operei de artă, cu libertatea fiecărui elev sau ins din public de a interpreta o operă potrivit dorinţei şi capacităţii sale. Astfel personalitatea artistică a publicului este orientată iniţial în orizontul unei continue simbioze a celor două poziţii faţă de artă, devenind capabilă de diversificare şi evoluţie pe măsura creşterii posibilităţilor de informare cultural-artistică şi a evoluţiei artei înseşi. Prin aceasta educaţia cultural-artistică va putea tinde să formeze un public capabil să-şi eleveze mereu gusturile şi idealurile artistice, o dată cu firescul proces de diversificare a modalităţilor de expresie şi semnificaţie a artei, chiar în condiţiile în care contemplatorului artistic îi rămîn proprii prin natura existenţei şi manifestărilor sale, cele două poziţii faţă de opera de artă. Deşi schematică, această distincţie între poziţiile diferite ale insului uman faţă de opera de artă ne dezvăluie cît de mărginit şi de superficial gîndesc cei care îşi închipuie că lipsa de adeziune a cuiva la o operă valoroasă s-ar datora doar neînţelegerii ei şi că prin simpla informare şi educaţie culturală a „publicului ingrat" „graniţa" aceasta ar putea fi trecută. Fiindcă oricîtă cultură şi sensibilitate artistică ar avea cineva, în mod sincer el se vede pus în situaţia de a accepta sau respinge prin propriul său univers artistic interior, de a accepta

sau nu o operă de artă indiferent de valoarea unanim recunoscută a acesteia.

Dincolo de „înțelegere“ și „explicație“ arta ascunde, întotdeauna, ceva ce ne face să intrăm în lumea ei cu sfială și grijă, atenți la fiecare pas, ca noaptea într-o grădină fără poteci, printre plante cu tulpini fragile și prețioase. Acest „ceva“ atît de greu de cunoscut și atît de misterios nu sîntem, poate, decît noi înșine infiltrați mereu cu amintirile, cu aspirațiile și viziunile noastre între simbolurile operei, pentru a le da trăinicie în timp și în frumusețe. A crea o operă în care publicul să se regăsească și a ști să te regăsești într-o operă de artă, aceasta pare a fi latura cea mai importană a relației dintre public și artă. Sau, poate, numai un ideal al ei.

MIHAI NADIN

PUBLICUL — A PATRA DIMENSIUNE A ARTEI

„Un lucru a devenit totuși clar : lumea de azi nu poate fi descrisă oamenilor decît dacă e arătată ca o lume susceptibilă de fi schimbată."

B. BRECHT („Organon")

Refuzat de estetică, transferat cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, publicul revine ca un bumerang în realitatea creației însăși, se instalează în operă, și după ce și-a mărturisit condiția psihologică și sociologică, revendică drept de cetate în chiar perimetrul esteticii. Locul său, în raport cu opera, cu creatorul ei și procesul de creație, s-a schimbat de-a lungul istoriei artei și literaturii ; schimbări continue s-au petrecut și în ce privește structura sa, statutul propriu, exercitarea retroacțiunii estetice atît prin intermediul criticii ca purtătoare de cuvînt a publicului (funcție ce nu epuizează însă rolul ei), cît și direct, în formele specifice de exprimare ale gustului și idealului său estetic. Luînd în considerare, de pildă, doar conținutul conceptului de public, avem de înregistrat variația sa corespunzătoare fazei sincretismului artei, apoi tabuizării ei, condiția de spectator — cu dominanta ei de receptare pasivă — activizarea sa progresivă și lărgirea cîmpului de cuprindere, pînă în etapa actuală, a unei condiții participative propriu-zise, formă de angajare, deopotrivă a operei și a celor cărora aceasta li se adresează.

Publicul este, în complicata ecuație ce exprimă principiul relativității și forma sa de manifestare în cîmpul artei — adică în cosmosul interinfluențelor rapide, exercitate între „corpuri" (aici de natură și determinare social-politică și istorică) înscrise într-o mișcare căreia ecuația aristotelică a mimesis-ului și catharsis-ului

nu-i mai este suficientă — echivalent variabilei, *timpului* deci. Opera se recomandă ca imanență, realitate a unui conținut format, a unei structuri ce semnifică, a unei necesare legături între *structură, formă* și *sens.* Transcendența ei este proiecție, rezultat imprevizibil (parțial) al mișcării operei în timp, pe axa publicului deci, considerat în sucesiunea sa și în complexa sa determinare. Publicul are și el un caracter obiectiv — de altă calitate, sau nuanță cel puțin, decît obiectivitatea timpului — ireversibil. El este, în raport cu opera artistică concretă, „durata" ei. Nu cunoaște — ca și timpul — plural, realitatea sa nu se reduce la aparență (publicul unei audiții muzicale, publicul unui recital de poezie) dar acțiunea sa este opera conjugată a tuturor întruchipărilor sale. Chiar cînd, față de anumite forme de expresie : literatura (valorificată prin intermediul cărții, deci mijloc aparținînd galaxiei Gutenberg, mediu rece cum îl socotește un teoretician modern al mijloacelor de comunicație de masă, canadianul Mc Luhan), cinematograful, televiziunea, pictura și sculptura — el este un factor mediat de influență și acțiune (ne raportăm la acțiunea directă, de altă eficacitate, în teatru, la concert sau oriunde altundeva unde între operă și public apare un interpret) realitatea sa nu este aceea a cititorului individual, *astăzi — aici,* sau a spectatorului *acum — acolo.* Aceștia fac parte din public, dar nu sînt ei înșiși publicul, după cum public nu este nici suma indivizilor la un moment dat. Publicul este viața operei, succesiunea influențelor reciproce ținînd și ea de această viață. Opera, creatorul și procesul de creație definesc un „spațiu" înghețat, extras din ciclul oricărei deveniri. Valoarea — la care aspiră opera — se realizează (sau nu) pe axa publicului, adică pe aceea a „timpului" ei, cea de a patra dimensiune a unui sistem care admisese la un moment dat identitatea dintre „timpul" ei și timpul obiectiv. Firește că reprezentarea propusă e simbolică, dar nu exclusiv simbolică.

Este un fapt acela că în condițiile unui anumit tip al progresului societății, afirmarea unor valori spirituale exemplare (sub raportul idealului complex întruchipat) a necesitat parafa timpului la scara istoriei. Accelerarea

progresului în condițiile societății moderne a influențat și acțiunea valorizatoare, mai decisă, mai promptă. Sistemului inerțial (galileian) — ca reprezentare — i-a luat locul sistemul ameliorat al modelului newtonian, implicînd deja ideea unei interacțiuni. Astăzi, a ne imagina un sistem relativist nu înseamnă a forța comparații și similitudini, ci a constata realitatea unor fenomene noi pe care reprezentările trecute nu le mai pot explica și a căror cunoaştere impune un mod ameliorat de analiză. Publicul ca a patra dimensiune a artei este, ca enunț, o metaforă. Are deci valoarea ei expresivă dar și cognitivă (cunoscut fiind locul metaforei în succesiunea de la senzație la reprezentare și apoi la concept). Arta și literatura modernă prin particularitățile (stilistice, morfologice, compoziționale) dar mai ales prin obiectul lor — expresie a conștiinței propriei lor existențe — au impus această reprezentare spațio-temporală ducînd la forme noi modul de a implica prin operă publicul, și de a concepe acțiunea sa.

Trăim realitatea momentului în care arta atinge condiția cvadridimensionalității sale făcînd din public nu martorul ei, ci asociatul, tovarășul de drum în temerara tentativă de a depăși clipa pentru a trăi în timp. Pe de o parte se produce arta instantaneelor — imanența pură — uriașe explozii de spiritualitate și trăire pe durata limitată a actului de creație investit cu funcția de reprezentare a artei înseși. Aici „sculptorul" nu taie în granit, nu toarnă bronz și nu sudează oțel, ci modelează sculptura direct pe masa sensibilă a publicului, pe inima și gîndirea sa. El își aruncă, profet anacronic în gesturi, cuvintele spre noi și așteaptă să le vadă transmițîndu-se din generație în generație. Cutare formă improvizațională (să-i spunem teatru folcloric, pe o schemă de situații dată, sau happening pe un motiv stabilit, variație *dada*, ca în momentele de exultanță ale curentului, specific prin intoleranța sa antiburgheză și anticonformistă) sau cutare formă clasică deschisă participării (variațiile muzicale în contextul unor structuri definite, permutaționalismul, literatura de curent continuu, abordabilă din orice loc al ei) *nu impun opera atît cît impun publicul* (și prin el un concept, discutabil sau nu, de artă).

Pe de altă parte, se produce arta transcendenței (concepută pînă la absurdul ei, adică în absolut) implozie de spiritualitate, „semănătură" pentru o altă primăvară dar cu speranța că aceasta nu e departe, deci cu dorința întîlnirii publicului care să o valorifice, nu foarte tîrziu, pe axa acestei dimensiuni a artei, care pare a se fi instalat astăzi ca predominantă. „Sculptorul" își vede publicul în fiecare operă ; pasărea măiastră ne anticipa pe noi, în ochii Domnișoarei Pogany se zăresc siluetele noastre și astfel artistul, ajuns să se judece pentru calitatea de operă de artă a operei sale cu administrația cutărei țări supratehnicizate, se întîlnește cu publicul dincolo de propria sa realitate fizică, dar în perimetrul artei însăși, a cărei a patra dimensiune a intuit-o atît de exact. Dintre numeroasele criterii posibile ale progresului în artă — despre a cărei realitate și determinare nu va fi posibil să ne exprimăm pe larg aici — unul care se recomandă prin pregnanța sa este tocmai acela al evoluției publicului. Acceptînd teza lui Marx potrivit căreia sensul progresului în artă este „regăsirea omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe" („Manuscrisele economico-filozofice de la 1848") și urmînd linia analizei pe care acesta o face înstrăinării umane : „omul se simte liber numai în funcțiile sale animalice, cînd bea, mănîncă și procreează... iar în funcțiile sale umane el se simte animal", ajungem lesne să constatăm că „regăsirea" de care vorbește este aceea a omului integral. Înstrăinarea prin muncă a omului de esența sa generică, cum și aceea a omului de om („Cînd omul se opune sieși") sînt momente ale procesului autodepășirii. Aceasta se realizează progresiv în societățile scindate în clase (și progresiv se adîncește și dubla înstrăinare), dar dobîndește un alt caracter de la un anumit moment istoric. Tendința regăsirii de sine, și a speciei, se întruchipează în împlinirea elanului esențial nou al unei existențe revelate pasionant, tragic, eroic, lucid. Ca atare, progresul artei, în cadrul progresului întregii acțiuni umane, acoperă un orizont vast propunînd chiar un model al acesteia. Arta, ca domeniu al imaginarului în care au loc regăsiri, puneri deci în conjuncție, de tip simbolic, a semnelor unei condiții ideale, nu este atît de utopică cît pare. Particulari-

tatea oamenilor de a fi *ființe generice* (K. Marx) — ființe care în procesul autocreării vieții lor își depășeșc individualitatea, se obiectivează, produc o realitate de sine stătătoare — este aceea care conferă sens activității lor. Corelația dintre spontan și conștient în progresul artei, cu deosebire în perioada sa mai recentă, își vădește urmările asupra sensului acestui progres.

Receptarea — revenind la relația concretă dintre opera de artă și publicul ei — este aceea care permite notificarea unui sens și nu numai sensul operei, ci și sensul artei, al progresului ei (prin integrare, firește). O asemenea receptare are astăzi un grad de complexitate sporit. A privi doar opera de artă modernă poate prilejui receptarea sensului (și, în altă ordine de idei, a semnificației), dar nu și a evoluției, a direcției acestei evoluții. Într-o lume a artei exclusiv moderne regăsirea de care vorbeam e amînată iarăși, produsul estetic apare și el ca muncă înstrăinată și înstrăinează iarăși pe om de esența sa. Evoluția publicului spre condiția de a patra dimensiune a artei implică tocmai depășirea momentului în favoarea timpului, exercitarea unei acțiuni sintetice și analitice — prin prisma idealului și în condițiile ce favorizează exercitarea acestei acțiuni — de orizont larg, apropiat de acela al speciei chiar.

În momentul în care estetica descoperea deschiderea operei (deci, succesiv, Wölfflin în „Kunst geschichtliche Grundbegrife“, 1915 și Umberto Eco, „Opera aperta“, 1965) ea realiza dimensiunea publicului. Creatorii „scriseseră“ în sistemul cvadridimensional al artei mult înainte. Teatrul lui Shakespeare conține, de pildă, imaginea unui alt public decît acela căruia arta i se înfățișa potrivit teoriei aristoteliene a imitării idealului sau celei platonice a imitării unei imitări, o teorie adecvată abordării sale nefiind una de conjunctură (ca în cazul interpretării sculpturii unui Nadelman sau a picturii lui Andrew Wyeth la care ne trimit considerațiile lui James K. Feibleman, *Critica de artă*, Tulana University, New Orleans), ci decurgînd din însăși operă. Shakespeare are intuiția globală a *impurității* teatrului, adică a faptului că acesta poate fi el însuși numai după ce a fost altceva — starea de altceva însemnînd scrisul dramatic, arta actorului,

tehnica scenei, disponibilitatea *actorului-spectator.* Acesta are o condiționare nouă, el presupune gradualitatea publicului, eterogenia sa și gradul unei participări, la actul de creație, de o amploare nemaiîntîlnită pînă atunci. Geometria teatrului shakespearean concretizează, prin planurile sale — proscenium, scena retrasă (the inner stage) și stalul (the pit) — modul de dinamizare și antrenare a acestui actor-spectator. Deschisă prin arhitectonică, apoi prin solicitarea cu sugestii plastice, angajată complice în lanțul deghizărilor (de care nu se face economie în acest teatru, cum nici în replica sa modernă) sala intră în alcătuirea actului teatral. Sînt numeroase replici ascuțite lăsate uneori în suspensie, adevărați magneți ai replicilor din stal, mijloace de stîrnire chiar a acestora, pe care actorul de pe scenă trebuie să știe să le integreze în ansamblul spectacolului. Intuiția publicului se face simțită și în evoluția concepției asupra actorului, imaginat în contextul relațiilor sale cu spectatorul-actor.

Evoluția ulterioară a reprezentărilor asupra teatrului, statutul estetic ameliorat al elementelor sintezei teatrale, reflectă trecerea de la intuiția acestei dimensiuni a publicului, la conștiința ei. Astăzi, actorului-spectator îi răspunde în contextul artei contemporane și a tendințelor interpretării (în sensul cel mai larg al cuvîntului) idea nouă, de public *co-creator.* Și nu este o banală sau neutră schimbare de terminologie.

Dacă este perfect adevărat că „singura realitate concretă ce se oferă direct cititorului (și în sens mai larg consumatorului de artă — n.n.)... este opera" (Guy Michaud, „L'Oeuvre et ses techniques"), nu e mai puțin adevărat că arta își conține publicul, nu-l găsește întîmplător și nici nu evoluează paralel cu el. A *co-naște* opera — după expresia devenită celebră a lui Claudel — presupune undeva abandonarea fondului aperceptiv și situarea în cadrul ei, fără prejudecată, fără termeni de referință. Este chiar c identificare. „Noi sîntem opera, cel puțin pe moment" (Guy Michaud, op. cit.) dar fără valoare pentru nimeni dacă ea nu înseamnă participare, investiție de afectivitate, angajare în ultimă instanță. Opera poate fi prilejul unei evadări — și n-ar fi de ignorat, sub unghiul acesta, o altă interpretare a evazionis-

mului (atît de divers în formele sale) — arta, mai mult decît opera, cuprinde, nu lasă decît șansa angajării și se realizează prin angajare. Participarea de tip existențial, pe care anumite forme de artă improvizațională o presupune (reducîndu-se uneori la ea) este definitorie pentru tendința exaltării virtuților intuiției. Aceasta — mereu globală, dînd o aprehensiune învăluită, definește doar disponibilitatea cu semn de *homo ludens* a publicului. Deci una grav unilaterală, chiar dacă nu visceralul — cum s-a afirmat în focul polemicii — o definește.

Dacă, de pildă, unele dintre piesele lui Pirandello reprezintă modelul posibil al unui happening, multe alte texte abordate în teatrul sovietic de imediat după revoluția din 1917 (în cunoscutele interpretări de mare forță agitatorică, semnate de Meyerhold, Eisenstein, chiar Tairov) sau, mai aproape de noi, în spectacolul de tip colaj („V" de la Vietnam — al lui Peter Brook sau suita realizată de trupa „Bread and Puppet") resuscitarea unor formule tipice teatrului popular (în România, Cehoslovacia sau Cuba ș.a.m.d.) fac același lucru. Ele nu implică decît o parte a publicului, și nici pe acesta integral, pentru că propun angajamente parțiale, cu valoare impresională mare — tipică, de altfel, marilor manifestații publice. Iată un exemplu de happening autocondus, acțiune ce comportă *norme* și *valori*, adică o structură dată : interdicția de a vorbi, simbolizată pentru cei prezenți de un plasture aplicat pe gura lor. Tensiunea se stabilește progresiv. Participanții vor căuta, de la un moment dat și din ce în ce mai febril, alte forme, alte posibilități de exprimare (uzul obiectelor și investirea lor cu un sens simbolic, zgomote, semne). În cele din urmă se dezlănțuie o anarhie ciudată, mod de manifestare al tendinței spre joc. Aceasta cedează treptat și din torentul de zgomote se ordonează o cadență. Unii încep să danseze. Dintre participanți, unul devine centru al intereselor celorlalți, el — acest cineva — se zbate, mimează, sugestionează o legendă sau un mit posibil — în cazul dat patimile lui Christ — o femeie dansează în fața sa un dans lasciv. Omul legat se zbate, ceilalți îl țin și încet se aude crescînd un murmur. Momentul de vîrf : cineva își rupe plasturele, scoate un urlet, dar ceilalți năvălesc

asupra sa și impostorul e cel țintuit acum. Se imită torturarea, el scoate sunete violente, ceilalți se dezlănțuie, un altul își scote plasturele, apoi încă unul... Are loc un soi de maieutică a gesturilor, redescoperirea cuvîntului. Sărbătoare. Se ajunge curînd la orgia cuvintelor, la uzura lor, la nostalgia momentului cînd comunicau altfel decît prin cuvînt.

Fără a ignora cîtuși de puțin filozofia (și ideologia în ultima instanță) acestui spectacol global, este de reținut, în ordinea de idei a subiectului ce ne preocupă, asimilarea publicului pînă la dispariția sa ca atare. Nu ne aflăm în momentul, cîndva profetizat de Paul Eluard, cînd poezia va fi făcută de toți. Mai curînd ea nu mai e făcută de nimeni — moment și el în devenirea dialectică a creației — de o negativitate ce se răsfrînge asupra acestei a patra dimensiuni a artei. La fel se petrec lucrurile și la polul opus, al expresiei acuzat didacticiste, declarative, adică al celui mai lesnicios, dar și mai ineficace, angajament. Uriașa producție de apologie a hitlerismului — un exemplu între altele cîte se pot da urmărind cursul istoriei — a avut tocmai o asemenea consistență (și, ca atare, sfîrșitul ei binecunoscut).

Este de structura și esența artei moderne crearea atmosferei de seminar socratic, îmbinarea euristicii și a maieuticii, atitudinea de a deschide și întreține dialogul. Chiar în opera literară modernă — ce altceva a fost, în cursul dezvoltării sale, literatura, decît contact proiectat între scriitor și cititorul singur ?! — această tendință se face adînc și fructuos resimțită. Am putea spune, urmînd analogii de scriitură, că apar din ce în ce mai frecvent indicații de „regie" a lecturii, se susține cu intensitate un dialog între scriitor și viitorul său cititor, se frecventează declinări noi. Noutatea lui Butor cu romanul la persoana a doua (noutate relativă din punct de vedere strict documentar) fiind tocmai aceea a complicității, nu a dizlocării narațiunii. Poezia, din ce în ce mai puțin declamativă, conține proiectul lecturii interioare, angajînd mai mult gîndirea, dar prin aceasta mai strîns și afectivitatea. Faptul, unanim recunoscut, al supraproducției poetice (relativă, și anume raportată atît la poezia perioadelor trecute, cît și la ansamblul creației actuale) ilustrează

printre altele și condiția nouă a publicului, implicarea sa reală, profundă, ca dimensiune a artei, în procesul exprimării poetice. El este corelativ cu tendința poeziei ca spectacol, modalitate pe care aceasta o conține în sine, pe care a vădit-o în cîteva din epocile ei de înflorire (momentul trubaduresc, poezia dada-istă) dar care abia în ultima vreme își realizează virtualitățile la scara lor reală. În plus, accesul general la cultură, specific unei legități sociale care face din democrație un principiu cu valoare universală, se reflectă și în lărgirea accesului la mijloacele de creație propriu-zise (care înlesnesc valorificarea talentului nativ). La urma urmei calitatea de public, în sensul acesta atît de adînc definitoriu prin artă însăși, nu este independentă de talent, de cultivarea lui, de asigurarea condițiilor manifestării sale. Un public așa – zicînd talentat – și iarăși metafora vine cu încărcătura ei simultan sensibilă și cognitivă — este premisa necesară a realizării artei atît în imanența ei, cît și în transcendența social-istorică corespunzătoare.

Revenind, e prilejul să înregistrăm că și muzica, la rîndul ei, a procedat similar poeziei. Mai exact, a cunoscut și ea modificarea raporturilor față de „beneficiarii" ei tradiționali integrîndu-se, cu o decizie pe care celelalte arte au vădit-o mai puțin, în contextul dezvoltării progresive a mijloacelor de expresie ale omului, asimilînd deci atît tehnici de factură revoluționară, cît și modalități de aceeași calitate. Este imposibil de ignorat faptul că majoritatea artelor s-au înnoit oarecum prin muzică, limbajul sunetelor, armonia, ritmul realizînd poate cel mai pregnant integrarea care duce la constituirea, moment cu moment, a ceea ce este de fapt publicul. Semiotica artei noi se citește, probabil cel mai pregnant, în semiotica muzicii, abecedarul universal al publicului. Paralel cu vizualizarea artelor și literaturii, putem vorbi cu îndreptățire și de muzicalizarea lor, semn al tendinței spre un limbaj universal.

Tot aici vom stărui și asupra faptului că publicul deși exprimă, ca spectator sau auditor, o preferință pentru un anumit gen, sau o anumită modalitate de transfigurare sensibilă, este din ce în ce mai apt pentru artă

în general, adică urmează cursul dezvoltării artelor distincte, predispuse astăzi la sinteze și interinfluențe.

Continuînd enumerarea exemplificatoare vom constata că pictura integrează privitorul, fie dînd curs unei tendințe spre spațializare, fie făcîndu-l prin reflectare (la propriu sau la figurat) un personaj, o existență integrată și astfel solidară cu opera. Funcționalizarea accentuată (uneori pînă la exces) a arhitecturii, în sensul practicat de diferite școli naționale sau de diverși animatori ai creației arhitecturale moderne, este și ea de origine euristică, ansamblurile căpătînd organicitate numai dacă sînt populate.

Publicul, ca dimensiune organică a artei — și din ce în ce mai accentuat, tocmai datorită sensului progresului acesteia — își realizează angajarea față de valori, conferind-le perenitate, la diferite nivele. El accede la operă prin interpretarea ei și realizează astfel premisa existenței acesteia ca *realitate în sine — pentru ceilalți.* Unele opere se adresează direct interpretării spectatorului (și, în cele din urmă, a publicului) ; altele prilejuiesc un nou act de creație, în faptul interpretării artistice ce se oferă la rîndul ei interpretării publice. Se petrece, de altfel, în ultima vreme, o schimbare a raportului celor două forme de creație, deschiderea operei, constituirea ei cu calități euristice și maieutice, adică realizarea efectivă a sensului progresului artei conducînd spre o componentă interpretativă precumpănitoare, chiar în fazele actului propriu-zis al creației. Circulația, în contemporaneitate, a unor motive, a tipurilor, a unor situații este proba cea mai evidentă. Constatarea mutației metaforei spre colaj — el însuși expresia unei interpretări — cum și afirmarea relativ independentă față de autor a operei (cultul autorului umbrind cultul operei și ducînd la creația de tip anonim, de emanație colectivă) este o altă probă. Interpretarea, ca atare, este de două ori act de negație, *întîi a unei forme* — a scrierii, de pildă, — în favoarea alteia — a actului scenic, a imprimării pe peliculă, a execuției muzicale sau a aflării echivalențelor picturale ; apoi, a unei condiții estetice și filozofice. În acest din urmă caz, negația merită a fi examinată în desfășurarea ei, adică în realizarea concretă a schimburilor de

raport obiect-subiect, ca unitate a contrariilor ce se conservă semnificativ. Asumarea unei libertăţi interpretative sporite — fenomen de o reală distincţie în contextul evoluţiei artei — marchează nu numai conştiinţa cvadridimensionalităţii artei, ci şi mişcarea specifică a acesteia în direcţia unor confruntări axiologice din ce în ce mai decise. Refuzînd distincţia creator-public, arta modernă nu poate totuşi realiza dizolvarea opoziţiei lor. Spectatorul poate dispare, înglobat, într-o formă sau alta, în operă ; dar asta nu înseamnă dispariţia publicului sau, cel puţin, nu înseamnă dizolvarea tensiunii ce stă la baza propunerii de valorificare a artei. Poate dispare şi autorul — tendinţă care, deşi puţin luată în seamă pînă acum, este reală şi reflectă atît socializarea pronunţată a activităţii de creaţie spirituală (după ce a marcat-o definitiv pe aceea a creaţiei materiale, asigurîndu-i înflorirea pe care o cunoaşte în zilele noastre) cît şi aceeaşi tendinţă a implicării publicului — ceea ce s-a întîmplat nu numai cu folclorul (de emanaţie şi selecţie colectivă) ci şi cu atîtea opere pe care semnează o civilizaţie, o societate, un moment istoric dat. Cînd opera nu mai e girată de un autor, cînd elaborarea ei decurge colectiv — şi cîte exemple nu s-ar putea da din toate artele — implicarea publicului are loc poate mai puţin flagrant, dar nu mai puţin esenţial. Poezia sau muzica, filmul de animaţie al unui calculator sînt semnate succesiv de autorul unei idei, de programator, de toţi cei care au conceput libertatea conexiunilor interne ale maşinii, de cei care au realizat terminalele ei, de cei care aleg dintr-o uriaşă varietate de soluţii cu caracter estetic pe cea mai valoroasă. Arta nu mai discriminează, în această situaţie, una dintre dimensiunile ei, ci descoperă cît de mult se intercondiţionează ele, adică în ce fel planurile aparent distincte *operă-public, proces de creaţie-public, creator-public* determină un spaţiu specific, ireductibil. Am fi putut vorbi de la bun început de varietatea relaţiilor acestora, consemnînd pe parcurs ce anume este definitoriu în raportul operei cu publicul, ce este, în continuare, definitoriu în raportul creatorului cu publicul, sau în relaţia — foarte delicată de altminteri — între procesul de creaţie şi acţiunea complexă a publicului. Este de la bun început evi-

dent faptul că e vorba de o mare varietate a legăturilor ce se stabilesc, cum și de un specific al exercitării lor. Analizei nu-i poate scăpa nici adevărul că specificul legităţilor acestui domeniu e tocmai nelinearitatea lor, determinarea succesivă într-un lanţ care se supune, pe porţiuni, cauzalităţii evidente, dar care, pe ansamblul său, pare a se eschiva unei legături de tipul celei clasice, de la cauză la efect.

Răspunsurile posibile, privind varietatea înainte amintită a relaţiilor, ar fi fost parţiale — rostite de pe poziţia perspectivei unilaterale pe care o presupun. Ele n-ar fi făcut — în această formă — decît să ne reamintească lucruri știute, adevăruri cunoscute. E necesară, ca atare, o altă premisă, ameliorată, aptă să faciliteze răspunsuri în contextul noii evoluţii a relaţiilor în cauză. Arta există prin arte. Publicul se definește însă atît în raport cu ele (și, mai departe, cu operele individuale) cît și în raportul său cu conceptul lor ordonator. Asistăm, de la o vreme, la o importantă înflorire a artelor, dar care nu e automat exprimată și în înflorirea artei, în împlinirea ei superioară. Diversificarea a însemnat și atenuarea distincţiei dintre diferitele genuri, dar și extinderea domeniului de existenţă al operei dincolo de artă și, uneori, în afara ei. Este adevărat că, în definitiv, calitatea unui produs al activităţii omenești de a fi artă este hotărîtă în spaţiul complex ce implică această a patra dimensiune și reprezintă unul din modurile în care se face simţit, la un moment dat, publicul. Succesiunea reprezentărilor asupra artei se exprimă de către public și prin public.

Dacă, în raport cu varietatea artelor, publicul ni se recomandă ca o realitate socială pluristratificată, de factura polivalenţei acestora (și cu reacţii potrivit capacităţii de înţelegere și interpretare), în raport cu arta el e o dimensiune a ei, și nu la scara unei reprezentări accidentale, ci la aceea a însăși evoluţiei artei. Calitatea relaţiei dintre artă și public e de ordin cibernetic, adică include acţiuni și retroacţiuni continue, un regim de optimizare progresiv. Tentativele de definire și redefinire a unor arte — putem nota, la noi, încercarea lui Radu Penciulescu („Conceptul de teatru, azi") — au

drept constantă considerarea sistemului relativist al artei, adică descoperirea și activarea dimensiunii sale temporale, publicul. Etapele parcurse : descoperirea adevărului artei ca o prelungire a adevărului vieții (Radu Penciulescu îl evocă pe Stanislavschi, ca moment al triumfului realismului realizat prin imperativul adevărului scenic), eliberarea mesajului operei prin constituirea ca dialog (se citează Brecht și includerea spectatorului, prin gîndire și atitudine, în procesul creației) și, în fine, tendința spre opera cu valoare de integralitate umană (se citează Artaud și imperativul unui limbaj unic care să se adreseze atît conștientului cît și subconștientului, spiritului și nervilor) nu sînt, nici una, epuizate. Ele desemnează linii de forță în cîmpul creației contemporane și conduc la forme distincte de întruchipare în arte și literatură. Izbîndesc, uneori, tentativele de a da expresie vieții interioare a creatorului — dar mimarea superficială a vieții urmărește ca o umbră această estetică de tip uman generativ, și care s-ar putea numi a identificării. Alteori, izbîndesc tentativele de exaltare a capacității de gîndire — dar prețul, în timp, este instalarea calofiliei, secătuirea de emoție. În fine, izbîndește — și poate mai frecvent în ultimul timp (sau în orice caz mai neașteptat) exaltarea magiei. Dar nu o dată erupția provocată aduce în șuvoaiele de lavă ale acestei expresii artistice mărturiile privind o stare biologică depășită sau cel puțin o condiție mitică (și mistică) pe care încercăm să o depășim. Nu există un public al realismului ilustrativ, altul al gîndirii pure, altul al cufundării în mister și magie. Artele, într-o primă fază a acțiunii lor, au disociat publicul. Acum, acesta este factorul unirii lor, regăsirii lor ca artă și a valorificării ca atare. Condiția participativă se îmbină și cu una de caracter formativ, reflex al unității contrariilor așa cum încă formula heracliteiană descoperea („hen diapheromen heauto“ — „ceea ce se dezbină de sine“). În împrejurările în care sistemul de comunicații în masă transformă lumea dîndu-i conștiința unei anumite unități și legături (cel puțin prin faptul racordării la sistemul ei nervos unic, cel informațional) — pe care Mc Luhan o exprimă prin convingerea că televiziunea a transformat lumea într-un mare sat — eterogenia

publicului nu dispare, cel puţin din perspectiva realităţii sociale a zilelor noastre. Nu se poate ignora, în primul rînd, faptul că realizarea sensului progresului artei (cu consecinţele sale asupra publicului), cu caracterul său de legitate, are loc într-o societate dată, adică e condiţionată de poziţii şi interese de clasă. Obiectivismul în cercetarea conceptului de public se manifestă, îndeobşte, prin ignorarea acestui aspect. Subiectivismul, la rîndul său, face din caracterul de clasă al publicului argumentul unor concluzii întemeiate, în fond, pe subaprecierea caracterului dialectic al relaţiei dintre acesta şi artă. De fapt, aşa cum arătam, abordarea raporturilor parţiale între public şi operă, public şi actul de creaţie, public şi creator este menită să ducă la concluzii utile, dar care nu pot compensa abordarea sistemului global al artei cu publicul implicat în el. S-a vorbit, de pildă, de judecata publicului ca ultim şi definitiv argument axiologic — ceea ce este exact, dar numai în măsura considerării unui concept adecvat al publicului. El nu poate fi redus la un grup de spectatori, nu poate fi identificat cu reacţia, în condiţii date, a unui public oarecare, ci trebuie mereu avut în vedere în desfăşurarea sa. Apelul constant la cea de a patra dimensiune a artei, adică la receptor (în terminologia operantă a esteticii informaţionale) se întemeiază şi pe constatarea că, în epoca noastră atît de strîns interconectată, el e capabil să influenţeze şi să modifice mesajul artei, se comportă deci activ în sensul unei capacităţi sporite de răspuns, de reacţie cu conţinut şi valoare estetică. În lanţul pe care se transmite informaţia estetică au apărut, putem spune, surse noi de optimizare, cum şi generatori intermediari, determinînd un şir specific de interferenţe. Chiar sursele de „zgomot", de „deformare" joacă un rol oarecum nou, dînd operei o altă constituţie, sub care ajunge la receptorul propriu-zis. „Fidelitatea" acestuia — ne păstrăm în perimetrul interpretărilor de tip informaţionalist — „selectivitatea", „sensibilitatea" sînt ameliorate — ceea ce nu înseamnă însă că e vorba de un progres exprimabil în termenii valorii absolute — în sensul valorificării experienţei istorice a omului.

Tendința mitizării publicului decurge și din aceea că nu rareori, în condițiile unei societăți care face din productivitate și eficiență legea ei sau țelul cel mai important —, asistăm la diversiunea mitizării unui anumit aspect al operei — îndeobște al succesului, în dauna considerării caracterului concret al acestui succes. Distincția propusă cîndva de Gorki „marele public mic" — se referea la publicul cîștigat cu mijloace ușoare de partea unei arte lipsită de elanul unui ideal înalt; Brecht, mai tîrziu, definind drept gastronomică arta care smulge lacrimi spectatorilor, supunîndu-i unei acțiuni care nu diferă mult de aceea a tăierii unei cepe, se referea la același aspect. Apoi s-a impus și prejudecata condiționării creatorului de către public, ceea ce este doar parțial adevărat și anume în măsura în care publicul poate exercita o condiționare de tipul celei a societății însăși, cu care — evident — nu se identifică însă. Caracterul unitar al concepției despre lume în societatea noastră este o premisă a acțiunii conjugate a necesității sociale (acționînd în raport cu o formă tipică a suprastructurii, așa cum este arta) și a publicului. Faptul că necesitatea socială se realizează, ca orice legitate, în și prin om, determină și acțiunea specifică a publicului. Paralel însă, același motiv al caracterului unitar al filozofiei, duce și la realitatea capacității sporite de anticipare complexă a artei, adică la acceptarea caracterului ei vizionar. Se poate deduce de aici, cu îndreptățire, că acordul cu publicul nu înseamnă în nici un caz adaptare conjuncturală — acord al instrumentului la o notă unică —, concesie (în planul valorii estetice sau a valorii și adevărului conținutului), atitudine ipocrită, ci considerarea exigențelor actualității prin prisma conștiinței publicului ca dimensiune a artei.

Arta, în dezvoltarea ei în contextul unei lumi ea însăși în dezvoltare, mai determinată decît în indiferent ce moment al istoriei — deși aparent mai autonomă decît oricînd! — cunoscînd metamorfoze accelerate, și-a schimbat punctele de referință, atît cele din natură cît și cele din istorie sau din realitatea umană, a conștiinței. Ea a intrat în procesul unei deveniri care a adus la expresie comună, conjugată, realitatea ei ca domeniu ideal

și realitatea publicului ca purtător al idealului. Momentul se cuvine marcat ca atare. Atunci cînd estetica își asumă publicul ca obiect, adică mult timp după ce-l transferase cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, ea trebuie să fi descoperit principiul relativității și să considere — spre a putea fi aptă de interpretări eficiente și de o putere de rezoluție sporită — arta în unitatea ei cu publicul — cea de a patra dimensiune a sa, conștiința ei vie.

RADU NEGRU

ACCESIBILITATEA, CRITERIU VALORIC

Polisemia esteticului, mulțimea de sensuri și semnificații ale imaginii artistice, obligă la o judecată valorică bogată în premise și adesea oferind concluzii deschise, perfectibile, apte de a primi aportul unor ipoteze și interpretări noi. Marile opere își manifestă valoarea infinită în șirul nesfîrșit al interpretărilor. Fiecare epocă descifrează altfel simbolurile de piatră ale orientului antic, sau pictura pompeiană. Oricare ar fi interpretările dintr-o întreagă literatură a *Giocondei,* un fapt rămîne cert, anume acela că numai imaginea capabilă să transmită mesajul său, să provoace o atitudine afectivă și ideatică nouă subiectului receptor, se constituie în valoare socială. Creația în sine, fără comunicare, este o ficțiune nerealizată.

Cele două laturi necesare ale valorii : creația inedită și comunicarea ei, nu se produc, ce-i drept, simultan. Intervine și aici, ca peste tot în lume, o dialectică a succesiunii în timp, a contradicțiilor și a negațiilor consecutive prin care unicatul plastic, calitatea nouă, se decantează, se cristalizează și se impune pînă la urmă, în conștiința socială, separîndu-se de nesemnificativ, de accidental, de nonvaloare. Acest proces complex de recunoaștere a valorii, în cadrul unei culturi istoricește determinate a fost denumit, într-un singur cuvînt, accesibilitate.

Vom înțelege, de la început, că noțiunea nu acoperă în mod static o stare, un dat imuabil, ea avînd un conținut concret istoric schimbător, perfectibil, în veșnică expansiune. Drumul de la inaccesibil la accesibil fiind asimptotic tinde să cuprindă infinitul, absolutul, totalitatea, reușind de fapt să-și lărgească sfera în fiecare epocă, într-un mod limitat de condițiile reale ale culturii. Constatarea este valabilă atît pentru diferențierile din planul general social cît și în ordine de vîrstă, interese profesionale, educație individuală.

Cum înțelegem arta ? Desigur nu toți la fel. Un lucru este sigur, și anume că înainte de a înțelege opera de artă, imaginea plastică trebuie să ne impresioneze. Mecanismul declanșării emoției nu este simplu și la îndemîna oricui. Preistoria, istoria și educația se stratifică toate complex și alcătuiesc o structură a sensibilității particularizate, unică la fiecare individualitate. Parcurgînd șirul explicațiilor de la Engels (în *Anti-Dühring),* Freud, Jung, Pavlov, la Claude Lévi-Strauss (în *Antropologia structurală)* înțelegem că fiecare ființă umană moștenește și dobîndește, în sinteză egală, o sensibilitate (senzorială și suprasenzorială) care se constituie ca identitate definitorie pentru personalitate. Așa se face că mie îmi plac romanticii iar dumitale mai mult clasicii, eu îl îndrăgesc pe Gershwin, dumneata pe Mozart, eu îl ador pe Brâncuși, chiar cînd nu-l înțeleg, dumneata îl elogiezi și-l înțelegi pe Rodin, chiar cînd nu-l iubești. Între simțirea pentru artă (Kunstgenuss) și înțelegerea artei (Kunstverständniss) rămîne o deosebire de intensitate (Vezi Petre Andrei, manuscrisul despre *Eifühlung și valoarea estetică,* p. 3—5) ca între două trepte succesive, dintre care prima este posibilă fără a doua, a doua fără de prima rămînînd un snobism, adică în mare măsură o falsitate. „Ca să te bucuri de artă trebuie să fii un om de cultură artistică" spunea Marx (în *Despre artă și literatură,* p. 19), și înțelegea să facă astfel diferența specifică față de cultura științifică, să se delimiteze de scienticism.

Educarea gustului estetic la lumina marilor valori este un act de cultură necesar. Dar una este să știi arta, să o cunoști dinainte, și alta este să o trăiești cu surpriza

inegalabilă a contemplării unor lucruri noi, autentic noi, nu mimate. O asemenea surpriză, o asemenea plăcere intensă, fac să vibreze sentimentele, creează afinități, educă spiritualitatea prin artă și pentru artă. Propunîndu-și ca prin intermediul esteticului să transmită publicului problematica filozofică, etică și politică a timpului nostru, Brăduț Covaliu, Ion G. Vrăneanțu, Dimitrie Gavrilean sau Georgeta Năpăruș folosesc în mod diferit semnele și simbolurile folclorice, în structura unei legende românești, a cărei obiectivare plastică modernă găsește zone sensibilizate anterior, de o întreagă istorie și protoistorie a subiectului receptor. Apelul la fondul aperceptiv al subiecților contemporani este o punte spre cultivarea gustului pentru nou, prin continuitate cu obișnuința formată în spiritul național, specific al unei culturi. A face apel la un model receptor anterior nu înseamnă a copia modele formulate anterior. Este vorba mai degrabă de a formula sinteze noi cu ajutorul unor elemente de limbaj preconizat de cultura plastică anterioară, specifică unui popor. Șirul unic al preistoriei, istoriei și obișnuinței alcătuiește în sinteză o sensibilitate obiectivată în structura psihologică a fiecărui individ, realitate pe care nu o pot condamna, nu o pot considera merit personal, dobîndit exclusiv prin muncă și educație, ci doar parțial, fragmentar, lucru pe care-l pot judeca. Înaintea judecății valorice se impune însă considerarea sensibilității față de valoare. Aceasta este mai mult un dat înnăscut, un talent cultivat și dezvoltat. Abia după emoție și sentiment vine raționamentul despre frumos.

De aceea, ce nu-mi place mie, altuia poate să-i placă, fără alte explicații, prin distincția individuală a sensibilității. Pentru a nu-l jigni pe aproapele acesta, atît de îndepărtat de gustul meu, a apărut maxima „despre gusturi nu se discută“. Accesibilitatea nu este însă numai o relație a sensibilității individuale, a psihologiei eului în fața obiectului de artă. Accesibilitatea reprezintă un cerc de percepere și valorificare în continuă lărgire, în continuă îmbogățire cu tendința spre infinit, dar cu un contur destul de precis și limitat în fiecare epocă istorică.

În cadrul istoriei reale a artelor, nimic nu-i mai neadevărat decît afirmația că „gusturile nu se discută". Numai cei care-și imaginează că arta a fost întotdeauna senină și liniștită, ca în labirintul piramidelor, sau pe aleile de cimitir ale marilor muzee, numai cei care ignoră luptele și viețile jertfite în ciocnirea titanică dintre umanismul renascentist și dogme (vezi *Agonie și extaz* de Irving Stone), pot să se înșele asupra euforiei și armoniei creației și acceptării marilor valori. Nimic mai filistin, nimic mai departe de realitatea istoriei și criticii de artă, în care se emit opinii contradictorii, pentru ca pînă la urmă o dialectică internă să impună opera prin criterii obiective, dintre care eficiența ei socială rămîne instanța supremă. Marea frumusețe a fost de multe ori hulită sau lăsată să piară în indiferență, să se înece în singurătate. Ea a supraviețuit de cele mai multe ori acestor încercări, neînțelegerii, momentului cînd părea „inaccesibilă". Pentru a promova frumosul este necesar să nu trecem sub tăcere gusturile discutabile și mai ales pe cele închistate, reprobabile, nu atît pentru a le combate ori distruge, ci pentru ca pornind de la o treaptă cucerită a accesibilității să educăm simțul pentru frumos, să-l convertim pentru ipostazele noi ale valorii estetice. Artistul cu adevărat mare se inspiră și învață de la poporul său meșteșugul culorii locale, plastica cuvîntului sau a ceramicii, sculpturii în lemn, picturii pe sticlă etc., cu inflexiuni specific naționale. El nu este un simplu rapsod, un colportor de modele populare, fantezia lui realizează sinteze noi. Pînzele lui Țuculescu se dispensează astfel de numele autorului și se identifică treptat, în esență, cu lumea coloristică a scoarțelor românești.

O viață ca a lui poate ilustra strălucit un ideal. Țuculescu n-a trăit decît 52 de ani, împărțindu-i chinuitor între medicină și pictură. Ca artist nu era încă format la 28 de ani, *Crini și clopoței* fiind tocmai expresia unei ezitări. La 32 de ani mai oscila între Van Gogh și Gh. Petrașcu, așa cum vin să ne spună umbrele negre, conturate fără tentă, din *Atelierul pictorului* și mai ales din *Interior cu două femei*. O spunem pentru criticii care persecută pe tineri cu modelul personalităților înnăscute, imuabile, cu efigia bătută în argint înainte de a se naște.

Culorile lui exprimă o stare limită și ajung pînă la paroxism în *Noaptea salcîmilor*. Expresionismul lui figurativ, cum spun autorii de etichete, mai era încă ambiguu. *Birja de la Costinești* sau *Portretul dr. I. Papinian* fiind culmi, sau abisuri, printre flori, peisaje, interioare pe care le-am mai văzut. Tropotul cailor negri, de la birja neagră, ca și corbii lui Vincent, sună a prevestire liniștită în preajma unei explozii inevitabile, care se produce psihologic o dată cu al doilea război mondial. Apoi ajunge la acea teribilă conștiință de sine pe care numai sfîrșitul iminent o poate declanșa.

Agonizează prelung. „Mintea cea de pe urmă" a avut-o cîțiva ani, hotărîtori pentru pictura noastră. Abia acum începe să trăiască, să existe istoric. Dă sens dramatic zborului de fluturi, păsărilor, florilor. Acum devine unicul și irepetabilul Ion Țuculescu, pictorul viguros, capabil de un dialog total cu sine însuși și cu lumea.

Sfera accesibilității este mobilă, ea privește gradul de percepere a imaginii la un moment istoric dat și merge de la totala surpriză și neînțelegere pînă la identificarea emoțiilor și idealurilor proprii cu cele ale autorului operei, de la fluierătură și reprobare, la extaz. Transformînd lumea, omul se transformă și pe sine, subiectul practicii. Pentru artă această subiectivitate concret istorică, individualizată, apare ca obiect de reflectare. Opera de artă, ca realizare a aptitudinilor și a sensibilității omenești, nu se adresează numai unui simț, numai unui organ de simț, ci sensibilității umane față de ideal, în ansamblul ei, așa cum este condiționată, educată, în cadrul social concret. Se umanizează într-un proces continuu, complex și contradictoriu, atît obiectul artei, devenit operă a omului, operă a reflectării lui, cît și omul care reflectă realitatea prin prisma operei lui. Înțelegerea și sensibilitatea lui în raport cu lumea diferă esențial de starea de animalitate a senzorilor și a funcțiilor strict fiziologice ale analizatorilor. Soarele îi apare ca un disc homeric de aur, puritatea frumuseții feminine este mit platonic al Afroditei, iar ființele reale sînt spiritualizate prin liniile cultivate de nudurile lui Giorgione sau Tițian. Galbenul floral este văzut prin amintirea florilor lui Vincent van Gogh, iar suavitatea translucidă, pe alocuri tragică, a

veșmîntului vegetal o învățăm de la Claude Monet. Sensibilitatea lui Luchian ne relevă roșurile de smalț ale macilor. Pictorii ne deprind să vedem altfel, mai omenește, mai profund, mai propriu, lumea. Fenomenul nu se produce însă plat, de la sine, fără conflict dialectic.

Arta, mai mult ca oricare alt gen de activitate, confirmă adevărul enunțat de Marx, după care „producția nu furnizează numai un material necesității ci furnizează și materialului o necesitate. Cînd consumul iese din starea sa inițială de primitivitate naturală și nemijlocită... el este mijlocit, chiar ca impuls, de către obiect, necesitatea pe care o simte pentru aceasta este creată prin perceperea lui“ (Karl Marx, în *Despre artă și literatură*, Buc., E. P., 1953, p. 36). Ca atare formele cu totul noi și originale în artă nu corespund, de la început, unei necesități subiective generalizate, sau unei înțelegeri facile. Abia cu timpul, prin contact cu noua formă artistică, iau naștere, se trezesc, necesități subiective care îmbogățesc trăirea iubitorului de artă. Obiectul de artă, ca orice alt produs al muncii omenești, creează un public capabil să se bucure de nou, de frumos. „Producția nu furnizează așadar numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect“ (ibidem). Această dialectică este permanentă în drumul infinit, ascendent, pe care-l străbate producerea valorii estetice și receptarea ei. În acest cuplu dialectic se dezvoltă însăși formele sensibilității omenești, capacitatea sporită de a înțelege frumosul natural ca „măsură inerentă genului“, de a-l crea pe plan artificial, industrial, cultural și artistic.

Istoria practicii artistice este factor genetic pentru sensibilitatea omenească. În această sferă de activitate „simțurile omului social sînt altele decît ale omului nesocial“ spunea Marx. Trebuie să înțelegem că trilurile lui Paganini, sau metafora argheziană, nu au nici o semnificație pentru animale sau pentru sălbateci ori barbari, lipsind în subiectivitatea concret determinată acea latură rațională și sensibilă capabilă să perceapă, și care s-a constituit abia mult mai tîrziu, ca rezultat al unui îndelungat proces istoric obiectiv, generator de cultură. În acest sens „simțurile omului social sînt altele“, adică au alt conținut, alt ecou, la nivelul superior al activității

cerebrale. Istoria artelor ne ajută să înțelegem că „abia prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte, și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale umane. Căci nu numai cele cinci simțuri ci și așa-zisele simțuri spirituale, simțurile practice (voința, dragostea etc.), într-un cuvînt simțul uman, umanitatea simțurilor, ia naștere abia prin existența obiectului său, prin natura umanizată" (op. cit., p. 35), adică prin existența obiectelor de artă, care sînt oglindiri, imagini afective (nu indiferente) ale realității. Accesibilitatea este deci procesuală, ca însăși arta, care o provoacă la o deschidere tot mai amplă a receptării în cadrul unei culturi. Plasticitatea limbajului artistic este o punte, un vehicul sigur al comunicării. Despre concretizarea estetică a perceperii „uneia și aceleiași opere" R. Ingarden spune că ea depinde de acele calități ale imaginii care fac apel la „capacitatea perceptiv-constructivă a cititorului" *(Issledovanija po estetike,* p. 74, Moscova, 1962). Acțiunea formativă a imaginii plastice se resimte treptat la un grup tot mai mare de subiecți pentru care mesajul operei devine tot mai concret, tot mai emoționant, deci accesibil, de unde la început era de neînțeles. Așadar, nu numai omul de artă cu subiectivitatea lui creează un obiect, o imagine complex-senzorială, ci și aceasta la rîndul ei formează, educă o subiectivitate socială pregătită să contemple frumosul, un public al său.

Publicul nu este egal, ci divers ca înțelegere. De aceea opera artistică nu se concretizează la fel ca emoție artistică. Ea există pentru unii și nu există pentru alții. Opera de artă „luată în sine nu este obiect al percepției estetice ... reprezintă doar un fel de osatură, care într-o serie de cazuri se completează sau se rotunjește de către cititor, iar în alte cazuri este supusă schimbărilor sau deformărilor" după cum spune R. Ingarden (în op. cit., p. 75). Artistul ține seama de accepția generală, de sensul și semnificația limbajului sau a figurilor de

stil, dar creează structuri noi, originale, deasupra locului comun.

De multe ori structura senzorială a imaginii este obișnuită, găsește o înțelegere și o acceptare ușoară, conform unor modele anterioare, mai rareori structura este total diferită, nouă, și provoacă uimire, rumoare, contrarietate, pasiuni adverse. Între aceste opere care contrastează cu structura de sensibilitate și înțelegere gata formată, comună, sînt multe aberații și inepții care cad în uitare, dar se conțin aici și cîteva prefigurări geniale ale structurilor superioare, ale formelor sensibilității și înțelegerii de mîine. Cîțiva artiști de geniu au curajul să prevadă și să ajute nașterea, triumful acestei forme noi. Pentru acest scop suprem ei riscă să fie tratați drept impostori, drept nonvalori. Așa s-a întîmplat cu Beethoven, considerat zgomotos și disonant, cu Picasso, considerat aberant și decadent, cu Kafka, considerat de un expresionism ermetic. Cît de greșite au fost aceste prime considerații a dovedit-o transformarea ulterioară a sferei accesibilității, publicul care a trecut de la tăcere la rumoare și apoi la admirație gălăgioasă. Pe un asemenea trunchi de piramidă mult lărgit al accesibilității se ridică vîrfuri valorice noi. Înainte de a le nega sau afirma, se cere să le escaladăm cu răbdare și înțelegere pentru a le distinge.

O nouă înțelegere a frumosului, un orizont mai larg al publicului sînt în principal opera marilor artiști, a forței lor formative, exercitate asupra spiritualității unei epoci. Fiecare operă într-adevăr nouă, originală, cere o atenție și o înțelegere nouă, provoacă un sentiment nuanțat altfel, chiar dacă este grefat pe o stare umană fundamentală. De aici senzația de neobișnuit, nemaiîntîlnit, nemaiauzit. De aici semnalul de alarmă : inaccesibil ! Dacă se schimbă mereu universul real, ontic, apoi schimbările universului spiritual, sufletesc, sînt și mai frecvente. Această realitate secundă, cu istoria ei, constituie obiectul de reflectare al artei. Chiar accepția noțiunii de frumos se schimbă după ce l-ai privit ani de-a rîndul pe Luchian, apoi atent și intens pe Andreescu. Cei mai sensibili, cei mai îndrăzneți, caută unghiuri și expresii noi, ipostaze subiective din care lumea nu a mai fost

privită. Unii reuşesc mai mult sau mai puţin, alţii nu. Or, cum Hegel a prevăzut şi a înţeles această stare a artei înainte ca ea să apară *, de ce nu am înţelege-o noi după ce a evoluat în străluciri distincte de la Brâncuşi la Apostu, de la Enescu la Vieru, de la alfa la omega accesibilităţii ? Arta nu se sfîrşeşte, ea abia începe în imperiul pe care-l dobîndeşte libertatea umană. Încă acum cinci decenii, Lucian Blaga vorbea, cu marea lui putere de pătrundere, despre veşnica expansiune a esteticului, despre formarea continuă a înţelegerii şi a simţămintelor pentru frumos. Actul formativ cel mai de seamă nu este prelegerea şi nici articolul ci „lărgirea esteticului prin fapta revoluţionară a unui artist" *(Filozofia stilului)*. Fapta mereu nouă a artistului (ne referim la talent, nu la impostor) produce o dată cu lărgirea înţelegerii frumosului adevărate crize de conştiinţă, îndoieli în rîndurile publicului. Pe de altă parte, artistul luptă sau se resemnează în convingerea lui aşteptînd să se producă acea subiectivitate nouă, acea sensibilitate pe care o doreşte la contemporani.

De multe ori abia generaţiile care vin percep noul adevăr, noua frumuseţe. Aşa s-a întîmplat cu impresioniştii, din Franţa şi de la noi, şi cu unii postimpresionişti, care pictează şi astăzi. Şi toate acestea pentru că unii confundă imaginea artistică, plastica ei, cu fotografia, ba chiar, în mod tacit, preferă pozele colorate de pe cutiile de conserve, reclamele de cinema, cărţile de joc, coperţile de reviste, cu care s-au obişnuit. Obişnuinţa nu poate fi condamnată, ea este o realitate. Dar artiştii pot eleva prin artă însăşi pretenţia faţă de realitate, putem educa obişnuinţe şi noi cerinţe spirituale corespunzătoare epocii socialiste a culturii. Arta nu este o copie fizică, fotografie a obiectelor, ci redare a realităţii sufleteşti, a reacţiilor

---

* După ce vorbeşte de simbol, ideal clasic, conflict romantic al eului, Hegel consideră că o dată depăşite aceste modalităţi, singurele istoric şi logic necesare, arta s-a eliberat de obiect. „A fi legat de un anumit conţinut şi de un mod de plăsmuire potrivit numai cu acest conţinut este pentru artistul de azi ceva ce ţine de trecut, iar prin aceasta arta a devenit un instrument liber, pe care el îl poate mînui în măsura dexterităţii sale subiective, în mod egal cu privire la orice conţinut, de orice fel ar fi acesta". ***(Prelegeri de estetică,*** Buc., 1966, vol. I, p. 614.)

subiective față de obiectele sau fenomenele, relațiile înconjurătoare. Noi nu lăsăm o epocă întreagă să treacă pentru a-i înțelege pe anumiți creatori. Controversatul Dan Hatmanu nu a fost într-o vreme înțeles, iar astăzi portretele lui sînt apreciate aproape unanim. Portretele și autoportretele sînt concepute de pictor într-o atmosferă densă de ironie modernă, o ironie care trece deasupra tragicului și a eroicului, eliberînd personalitatea fără să o anihileze. Fondul lucrărilor vibrează adînc din amintirea de frescă a ctitorilor Moldovei. Patina voită dă noblețe cromatică fără să ascundă incizia, ascuțimea analizei psihologice, actualitatea caracterizărilor. *Artistul de circ, Tînăr, Tînără, Student, Autoportret,* sînt de fapt duble portrete compoziționale. Expresionismul dens, de un autentic umor autohton, culminează în șarja colegială adresată *pictorului Nicolae Constantin.* Din capul subțiat într-o perspectivă chagalliană, răsar ramuri de lauri, pe care artistul le dorește pletoase ca o salcie. Orice idee încolțește și proliferează într-o minte vioaie, plină de fantezie, umor și bun gust. Aceste elemente conduc mai apoi la ampla compoziție intitulată *Pictori ieșeni contemporani* în care și proporțiile raportate interindividual sînt perpetue ironii.

S-ar crede acum, dat fiind că ne referim la portret și la artele figurative, că între noțiunea de figurativ și cea de accesibil se poate pune semnul egalității sau chiar al identității, iar alături de nonfigurativ, legat de același semn al identității, ar sta domeniul inaccesibil al artelor plastice. Este o simplificare regretabilă, inoperantă, deși s-a folosit adesea prin abuz. Între figurativ și nonfigurativ în artele plastice, relațiile istorice și de semnificație actuală sînt mult mai complexe decît ne apar la prima vedere.

Desigur proba supremă a măiestriei unui artist rămîne preocuparea pentru om, exprimarea problematicii lui complexe și contradictorii. Această preocupare se lasă citită uneori direct în fizionomii picturale și în descrieri clare, în portrete literare, alteori este tăinuită dincolo de trăsăturile subtile ale daltei sau ale penelului. Nu toate genurile și speciile artei obiectivează la fel, figurativ, preocuparea pentru uman. Muzica, arhitectura, artele

decorative și cele mai recente forme industriale, o fac la un mod funcțional-abstract. Pentru artele figurative propriu-zise, demonstrațiile clasice renascentiste și romantice, realismul de la Balzac și Courbet încoace, constituie trepte copleșitor de înalte și masive ale adevărului că figura umană rămîne universul plastic cel mai bogat și mai subtil pentru a exprima o atitudine spirituală, o stare a conștiinței sociale.

Știu că unii pictori și sculptori consideră desuetă fidelitatea față de modelul uman. Ei pledează pentru portrete generice, sau pentru stilizări care merg pînă la dizolvarea omului real într-o stare de spirit a decorativului. Aceste cerințe și tendințe sînt firești numai în artele decorative ori în cele destinate esteticii industriale, ori armonizării spațiului construit. Referindu-se la urbanism și la nevoia de ornamentare în industria modernă, Giulio Carlo Argan, un mare cunoscător al genului și al artei contemporane în ansamblu, spunea că „întoarcerea la figurativ este de neconceput în pictura contemporană". Citind aceste cuvinte în paginile „României literare", unde a fost notat interviul, m-am gîndit că marele pictor Siqueiros contrazice categoric afirmația abstractă prin opera concretă, realizată la Universitatea din Mexico, sau la marele stadion, dominat de fresca pe cît de fantastică pe atît de bogat figurativă.

Desigur, în marile aglomerații urbane, în locurile unde circulația complicată și vitezele mari, sau încordarea muncii industriale, impun un fundal ambiental deconectant, elementul decorativ se cere a fi purificat de figuri și tensiuni dramatice, devenind liniștitor, pentru a nu distrage atenția. Există într-adevăr genuri de artă și de estetică industrială (în ergonomie lucrul pare evident, demonstrat), unde figura umană nu poate fi prezentată direct, figurativul nu-și are locul. Dar această realitate a unor genuri de artă peisagistică, decorativă, industrială etc. nu poate fi absolutizată, nu poate fi impusă ca regulă, interioarelor intime, școlilor, instituțiilor de cultură și artă, piețelor civice. Absolutizările abstracte, lipsite de conținut, de relația cu realitatea multiplă și diversă a epocii, sînt dăunătoare în estetică, ele țin de un sistem normativ preconceput, de un rețetar care se do-

vedeşte inoperant în raport cu cerinţele pe care industrializarea, urbanistica modernă, sistematizarea satului şi alte aspecte din viaţa socială le impun artei. Preocuparea pentru figurativ, pentru portret şi problematica lui, rămîn centrale în multe genuri ale artei, deşi nu sînt aplicabile universal, în peisajul umanizat, în imaginile metaforice, în industrial design, de pildă. Frecvent, pictori şi sculptori mai tineri, sau mai lipsiţi de experienţă, pleacă tocmai de la absolutizarea unilaterală a nonfigurativului, considerînd această direcţie ca fiind unica posibilitate în limbajul plastic modern. Ei uită preocupările antropomorfe ale sculpturii lui Moore, apoi reţin exclusiv aparenţa de pură geometrie abstractă a unor stilizări. Dar şi amforele antice, şi ceramica noastră policromă, şi cioplitul în lemn al furcilor, lăzilor de zestre, vaselor şi sculelor ciobăneşti din Carpaţi, cuprind în formele geometrice şi gesturi umane esenţializate.

Adecvarea umană a formelor funcţionale constituie un fapt esenţial şi în cultura modernă. Un Léger, sau un Rouault încearcă tocmai să umanizeze mediul industrial, să contrapuncteze cu asimetrii umane mecanismul vieţii din oraşul modern. Arta, alături de ştiinţele umaniste, are tocmai acest rol imens de a păstra omenescul, de a-i da pondere, în balanţă egală cu tehnicismul şi automatismul necesar al secolului XX. Utilitatea şi funcţionalitatea unei forme se exprimă mai profund şi mai adecvat uman atunci cînd latura estetică le subordonează pe celelalte. Geometrismul în artă este chemat să exprime adecvat umanul, ordinea şi ritmica vieţii, nu să strivească omenescul sub greutatea maşinală a unor trăsături obiectuale oarecare. Arta autentică afirmă cu tărie adevărul că toate instrumentele civilizaţiei actuale nu sînt făcute să-l apese pe om, creatorul lor, ci să-l slujească în realizarea unor idealuri superioare.

Frumosul înseamnă şi adecuare. Imitînd fără a înţelege experienţa op-artului şi pop-artului, care vor avea desigur urmări importante în dezvoltarea esteticii industriale, şi încercînd să încadreze în rame de icoane crochiurile unor panouri decorative, de industrial design, unii îşi inchipuie că inovează pictura, că o epurează de figurativ, cînd, de fapt, săvîrşesc un gest neadecvat. Fie-

care structură artistică a fost imaginată pentru a îndeplini o anumită funcţie socială. Inversarea lor nu este de dorit. Portretele de familie, cele istorice, cele care reprezintă eroii şi poeţii, cărturarii şi muzicienii unui neam, au un loc bine stabilit, ele nu pot folosi ca fond de ţesătură sau reclamă luminoasă. Faptul simplu că nu putem amesteca afişul cu fresca nu ne poate conduce la negarea nici uneia din operele unui gen sau altul ; problema constă doar în a le înţelege şi a le folosi adecvat, în funcţie de loc şi cerinţele obiective, fără să le anulăm reciproc. Formele artistice şi funcţionale sînt complementare în estetica epocii noastre. Deci figurativul nu poate fi cel absolutizat, introdus pretutindeni, ci doar acolo unde este adecvat.

Rolul esenţial în reprezentarea idealurilor şi năzuinţelor unui popor rămîne, cel puţin deocamdată, atributul artelor figurative. Oricît de mult ar cîştiga aspectul decorativ al monumentelor contemporane, ele rămîn mărturii ale eroismului oamenilor, obiectivează trăsăturile şi atitudinile lor. Artişti plastici contemporani ca Ion Nicodim, Gheorghe Şaru, Nicolae Constantin, Corneliu Ionescu, Fr. Bartok adîncesc în ultima vreme unghiul original al analizei psihologice, meditează profund asupra portretelor şi compoziţiilor de largă semnificaţie istorică, sau cu imediate implicaţii, cu adresă directă la oamenii din jur. Apropiate ne sînt sentimentele omeneşti exprimate de Gheza Vida, în elogiul eroilor antifascişti sau al dîrzilor ţărani şi minieri, pentru că ţine seama de trăsăturile expresivităţii plastice adînc înrădăcinate în folclor. Iftimie Bârleanu cioplește lemnul mai puţin frămîntat, atunci cînd fixează un *Epilog 1907*, *Portrete*, sau *Aşteptarea* îndrăgostiţilor cu o solemnitate verticală, ca a lucrărilor populare din Bucovina, şi ne impresionează tocmai prin familiaritatea liniilor. Oricît de sobru ar fi tratate ca procedeu plastic, sîmţămintele omului, atitudinea lui faţă de lumea înconjurătoare, faţă de lucruri şi evenimente, pot fi citite în profunzimea creaţiilor autentice ale lui Ion Vlasiu.

Tendinţele actuale spre figurativ şi narativ în limbajul plastic nu reiau, nu imită vechile modele, ci conduc spre rezolvări originale ale unor probleme majore, va-

lorificînd filonul de aur al tradiției plastice populare, realizînd o admirabilă continuitate cu fresca moldovenească din sec. XV—XVI. Îndepărtîndu-se, prin interpretări foarte acut personale, față de model, pictorii Const. Piliuță și Virgil Almășan se remarcă prin adîncimea caracterizărilor de atmosferă. Ei au depășit hotărît, prin moderna decorare a pînzei, etapele anterioare, și au ajuns la o viguroasă sinteză originală. Oglindind idealul nostru uman, o seamă de pictori, printre care remarcabili sînt Mihai Rusu și Sabin Bălașa, ajung la un simbolism pe cît de modern pe atît de clar figurativ în elogiul frumuseții și al puritătii morale. Semnificativă, în acest sens, pentru Sabin Bălașa, este fresca realizată la Universitatea din Iași și intitulată *Aspirații*. Arta umanismului socialist preia și ridică la o înălțime nouă încrederea în forța rațiunii și a sensibilității omului, în frumusețea perfect realizabilă a idealurilor sale.

S-a lărgit deci sub ochii noștri sensibilitatea și înțelegerea față de estetic, fapt semnificativ și remarcabil pentru ritmul în care se dezvoltă cultura artistică a maselor de iubitori ai artelor. Ce face imaginea artistică să se impună ? În primul rînd, măiestria, veridicitatea ei în ce privește surprinderea unor stări mai generale ale conștiinței sociale. Cei care urmăresc succesul imediat vor aborda locuri comune, lesne de înțeles sau care au mai fost tratate, deci care oferă și un exemplu consacrat și un gust format. Alții, mai îndrăzneți, caută unghiuri noi, ipostaza subiectivă din care lumea nu a mai fost privită, descoperă nuanțe ale sensibilității proprii contemporanilor. Dacă vor reuși, dacă se vor impune ca plasticitate, dacă vor forma, chiar cu riscuri și sacrificii personale, un public, vor rămîne și numele lor va fi sinonim cu valoarea spirituală. Cred că așa se poate defini practic originalitatea.

În imensa muncă de educare a publicului, artistul are rolul hotărîtor. Critica poate doar să ajute, să lumineze anumite direcții sau să-și spună cuvîntul la înlăturarea unor confuzii ideologice care se mai mențin. Vorbind de bunul gust, de valoare și nonvaloare, se simte nevoia să ajutăm publicul în a respinge acele aparențe ale noului, de fapt recidive ale unor concepții vechi, ori străine, îm-

prumutul de maniere artistice, din orice punct cardinal ar veni.

Accesibilitatea nu înseamnă întotdeauna valoare. Dimpotrivă, uneori producţii antipopulare sau care falsifică spiritul popular s-au folosit de ea. În unele ţări comicsurile, pornografia, falsificarea stilului popular se manifestă din interesul pentru diversiune sau din interes comercial. Lupta pentru impunerea valorilor reale, cele care exprimă o conștiință și o sensibilitate avansată presupune discernămînt, exigență selectivă, nu însă exclusivism. Nu este artă numai opera scriitorului sau a pictorului meu preferat. Curentele și stilurile nu se exclud, se completează. Intoleranţi se cere să fim doar faţă de manifestările diforme ale antiumanismului, ale spiritului retrograd străin concepţiei noastre despre lume, la fel de străin ca recidivele lipsei de gust.

O pledoarie raţională pentru accentuarea sensurilor largi de înţelegere a artei nu este același lucru cu susţinerea simplistă că tot ce ne apare atractiv, chiar și ușor de înţeles, este în egală măsură bun și frumos. Nu ne este indiferent ce anume devine accesibil și circulă purtînd semnul social al unei largi acceptări. Nu o dată s-au servit de un limbaj foarte accesibil purtătorii de idei ai claselor retrograde, încurajînd arta de diversiune a circului roman, în perioada de decădere a imperiului, romantismul desuet al vechiului regim, în Franţa restauraţiei, limbajul mieros melodramatic în broșurile bigote ale sectelor religioase de astăzi. Și cîţi zugravi idilici nu copiază ilustraţii de serie difuzîndu-le larg sub preţiosul titlu de tablouri în ulei, speculînd accesibilitatea limbajului plastic folosit. „Tocmai această omogenitate a paradigmelor (adică a modelelor exemplare), poate fi folosită ca artificiu literar — uneori pe baza asemănării, alteori pe baza contrastului“ (zice Samuel E. Levin în *Strutturalismo e critica*, vol. II., p. 40, Milano, 1965). Imitatorii și chiar plagiatorii au găsit un gust gata format pentru producţia lor, formele folosite fiind anterior acreditate de clasici, de mari personalităţi, pe cînd novatorii au avut întotdeauna de luptat pentru a se face înţeleși, pentru a impune noul sau

cum spune lapidar și genial Marx ca să „formeze un subiect pentru obiect"-ul artei lor. Accesibilitatea o judecăm în funcție de valorile ideatice și afective ale unui conținut demn de a avea larg acces în conștiința iubitorilor de frumos, audiență și ecou formativ în mentalitatea tineretului. Așadar, accesibilitatea în sine nu este încă un semn cert al valorii, care depinde de conținutul mesajului uman pe care-l comunică imaginea. Sînt în lumea contemporană mulți producători de încercări poetice și muzicale, picturale și cinematografice, larg răspîndite, accesibile, dar mai puțini artiști în adevăratul sens al cuvîntului.

Reversul medaliei accesibilității este ermetismul, uneori ostentativ egocentrist, manifestînd un dispreț cinic față de lume și oameni, considerînd societatea o absurditate din care „aventura" artistică ar fi un mijloc de evadare, alteori pretextînd un profund conținut metafizic pentru lucrări nebuloase, nerealizate ca sugestie ideatică sau sensibilă. Valoarea nu există în sine, precum gîndul sau sentimentul nu supraviețuiesc ca o „frumoasă fără corp" în lipsa substanței marmoreene a expresiei plastice, a muzicalității cuvintelor. Cazuistica despre sine și în sine, ruperea abstractă a eului, care, să nu uităm, nu-i decît un univers social repetat, reflectat într-o conștiință individuală, abstragerea de la problematica epocii sub pretextul unei generalizări care să meargă pe deasupra lucrurilor și a lumii, s-au dovedit nule în istoria gîndirii artistice. Au rămas acei artiști care au căutat un sens înalt al vieții și al acțiunii umane, nu cei care s-au îndoit de valoarea omului și a năzuințelor lui spre mai bine, deci și de posibilitatea de a comunica un ideal prin intermediul artei.

Problema accesibilității artei rămîne deschisă ca o adevărată definire a valorii istorice a operei în care conținutul de idei și sentimente primează asupra tehnicilor exprimării, a limbajului. Pînă la urmă, limbajul plastic elevat, nou, devine un bun al comunicării colective cu condiția să exprime stări de spirit proprii comunității

istorice constituite. Accesibile devin operele care exprimă cît mai adecvat conștiința socială a unui popor în timpul și locul istoric bine definit al unui umanism concret. Pentru noi acest umanism emană din stilul de viață socialist al poporului român, care acceptă și accede numai valori spirituale corespunzătoare.

ION PASCADI

INTERES ȘI GUST ARTISTIC *

Alăturarea acestor două noțiuni poate stîrni nedumeriri la prima vedere : plăcerea artistică este îndeobște considerată spontană, rezultat al unei intuiții, liberă, dezinteresată și dacă se acceptă intervenția conștiinței, a simțului măsurii, a unor convenții coercitante chiar prin modele-etalon, multora li se poate părea că încercarea de a reuni lucruri atît de diferite este rezultatul unei intruziuni sociologice. Fapt este că reacția de gust este prin definiție colorată axiologic, are un sens critic pozitiv sau negativ, iar a aprecia într-un sens sau altul înseamnă deja părăsirea neutralității apatice. În fond faptul că o operă de artă sau un lucru sînt judecate presupune că ele au stîrnit interes într-un sens sau altul, că au existat mobiluri care să le încadreze în orizontul spiritual al receptorului. Se poate discuta dacă aceste mobiluri sînt de ordin estetic sau extraestetic (pentru că evident ambele sînt posibile) și chiar dacă într-un sens le preferăm sau ne interesează mai ales primele, ar fi absurd să le ignorăm pe celelalte. Interesul artistic propriu-zis este de fapt un amestec de mobiluri, așteptări, dorințe sau motivații, dar ele funcționează *estetic* doar cînd sînt topite *sintetic* într-o unică și nediferențiată reacție. Forma sub care el apare poate fi diferită și aparent domină o com-

* Eseul de față se bazează pe cercetări și investigații mai vechi ale căror concluzii încearcă să le sintetizeze în această nouă perspectivă.

ponentă sau alta (sociologică, psihologică, general-culturală etc.), dar o judecată *adecvată* presupune *criterii* adecvate *specificului* obiectului ei. Nu vom insista asupra factorilor care generează variații și mutații de interes — ei sînt în genere *contextuali* — dar trebuie să atragem atenția că mai mult decît oriunde *mobilitatea,* dinamismul își spun cuvîntul. În fața obiectului *unicat* care este opera, se înfățișează deci o gamă *polivalentă* de atitudini, trecerea de la virtual la actual sau de la posibil la real conturîndu-se ca o relație *procesuală,* permanentă. Poate nicăieri ca aici — datorită în mare măsură gustului — schimbările în ierarhie nu sînt mai spectaculoase, poate în nici un domeniu imprevizibilul nu joacă un rol atît de important. Iată de ce credem că alăturarea celor două noțiuni din titlu este justificată și vom încerca să schițăm cîteva caracteristici ale *atitudinii estetice* în această perspectivă.

Cel mai important ni se pare a stabili dacă sondarea unui teren atît de friabil îngăduie obiectivitatea sau ne lasă prizonierii, dacă nu ai capriciilor, în orice caz ai subiectivității firești a spiritului.

În acest domeniu dacă reușim să depășim reacțiile primare și să ne înălțăm la altitudinea raționalității estetice, o primă însușire a spiritului critic o reprezintă fără îndoială *obiectivitatea,* capacitatea de a judeca fără părtinire, pe cît e posibil, în mod adecvat și folosind criterii care se încadrează în coordonatele lor generale într-un sistem de valori verificate de practica social-istorică contemporană. Judecata de gust, judecata de valoare nu vor putea face deci abstracție de esența și structura reală a obiectului estetic căruia îi sînt aplicate, tot așa cum nu vor putea ocoli preferințele și temperamentul fiecărei personalități, ca și idealurile generale ale societății noastre.

Iluzia că am putea depăși condiția noastră umană — individuală și socială — este desigur utopică. „Ce n-am da pentru a vedea, măcar un minut, cerul și pămîntul cu ochiul din fațete ale unei muște sau pentru a înțelege natura cu creierul elementar și simplu al unui urangutan ?“ — se plînge Anatole France. „Dar aceasta ne este din păcate interzis“ — răspunde tot el încercînd

totuşi să fundamenteze dreptul la critica pur subiectivă. Dar un asemenea drept este iluzoriu chiar dacă am realiza fantezista dorinţă a marelui scriitor, întrucît lucrurile tot ar continua să reprezinte un sistem, între ele tot ar exista raporturi şi ierarhii reale, solicitînd aprecieri diferite, în funcţie de obiect.

Desigur, vorbind de obiectivitate, nu ne gîndim la o atitudine rece şi lipsită de participare şi nici nu negăm obligativitatea celui care judecă de a-şi alege un anumit sistem de referinţă. În cazul esteticului, mai mult ca oricînd, o asemenea atitudine este nepotrivită şi incapabilă să surprindă frumuseţea unei poezii, tragismul unei situaţii de viaţă sau al unei drame, valenţele comice ale realităţii sau artei. Pentru toate acestea trebuie simpatie sau antipatie, trăire şi vibraţie personală, încercarea de a pătrunde în intimitatea lucrurilor, fără însă ca prin aceasta să cedăm impulsurilor subiectiviste.

Dacă vom păstra întotdeauna un anumit autocontrol critic asupra propriilor noastre reacţii nu putem să nu-i dăm dreptate lui Baudelaire: „Eu cred sincer că cea mai bună critică este cea care este amuzantă şi poetică; nu cea care este rece şi algebrică, care sub pretextul de a explica totul nu are nici ură, nici dragoste şi se despoaie singură de orice fel de temperament".

O altă însuşire a spiritului critic o va reprezenta permanenta *vigilenţă spirituală*, încercarea de a trece dincolo de aparenţa imediată, de a surprinde subtextele sau înţelesurile ascunse, de a ajunge, cum se spune, pe planul secund. Pentru aceasta gustul sau judecata noastră nu se poate mulţumi să laude sau să blameze, ele trebuie să năzuiască să înţeleagă, iar pentru a înţelege trebuie să cunoşti limbajul artistic specific fiecărui domeniu şi să fii liber faţă de prejudecăţile proprii sau cele ale modei.

Fără îndoială, gustul public însumează o bogată experienţă umană şi el s-a constituit printr-o confruntare a nenumărate preferinţe subiective, ceea ce-i conferă o anumită autoritate. A ceda însă în mod conformist presiunii modei, fără a înţelege critic temeiurile unei anumite atitudini, este o dovadă de comoditate şi lipsă de personalitate. Consimţind, deci, să ne supunem fasci-

nației pe care o exercită frumosul, trebuie să ne conservăm o anumită *detașare* care să facă posibilă viziunea de ansamblu, descoperirea semnificațiilor latente, depășirea primei impresii.

Se crede cîteodată că esteticul în genere și mai ales arta n-ar îngădui imixtiunea rațiunii, valențele lor fiind surprinse exclusiv de senzații sau afect, dar tocmai o asemenea părere lasă nedescoperite sensurile mai profunde, sau face să se piardă bogăția celor surprinse imediat. „Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrînge mai palid și se bucură de ea mai puțin — spunea Tudor Vianu. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gîndirii".

Spiritul critic se caracterizează apoi prin *mobilitate,* prin putința de a varia perspectiva de analiză și de a se conforma exigențelor mereu reînnoite ale vieții. Nu este vorba de adaptarea oportunistă la părerile momentului, nici de relativismul fără margini ale preferințelor individuale, dar trebuie să acceptăm că nu există canoane fixe și imuabile, că este posibil ca același obiect sau operă să fie apreciată diferit atît de personalități deosebite cît și o dată cu scurgerea timpului.

Operele de artă fiind unicate nici nu permit îngrămădirea și judecarea lor mecanică după criterii generale, neparticularizate pentru fiecare caz. Admițînd și solicitînd o asemenea particularizare nu se neagă existența unor curente sau orientări ale artei ce posedă trăsături comune într-o anumită epocă sau țară, numai că singure aceste trăsături generale nu vor fi suficiente fără mutația de perspectivă pe care o solicită cînd vrem să ne adecvăm operei individuale.

Mobilitatea nu exclude și o anumită stabilitate. E adevărat, cum spunea Boileau aproape acum 300 de ani, că vechimea unui scriitor nu este o dovadă sigură a meritelor sale. În schimb, adăuga el, „admirația veche și constantă de care se bucură întotdeauna unele lucrări este o probă sigură și infailibilă că ele trebuiesc admirate".

În sfîrșit, spiritul critic autentic are, oricît ar părea de paradoxal, un rol *constructiv.* Afirmația ar putea să surprindă pentru că adesea critica este înțeleasă numai ca negare, distrugere, iar momentele sale afirmative, de con-

solidare și răspîndire a valorilor nu sînt observate. De asemenea, pentru alții, critica ar fi opusă creației, atît în sensul că ea supune judecății ceea ce au produs alții, deci nu construiește nimic ea însăși, cît și că, reluînd sensurile propuse de opere, nu face decît să le comenteze, deci nu este originală. Cît îi privește pe criticii de profesie, circulă chiar răutăcioasa părere că ei s-ar recruta dintre artiștii ratați, care au descoperit un admirabil mijloc de a se răzbuna pentru toate jignirile indurate și nereușitele propriilor lor încercări.

În ciuda acestor opinii, o analiză atentă va observa că prin însuși rolul de a despărți valorile de nonvalori, de a ierarhiza lucrurile după prețul lor, de a face explicite toate sensurile unei opere și de a releva pe cele pe care o nouă perspectivă le-ar face posibile, spiritul critic este profund creator. Să nu uităm apoi că longevitatea, răspîndirea în public a valorilor se realizează prin intermediul criticii, că suma judecăților de valoare se așază la temelia unei opere, ajutînd nu numai la consolidarea, dar și la înălțarea ei. *Spiritul critic este o componentă dintre cele mai importante a vieții sufletești evoluate, pentru că presupune intervenția activă, poziția fermă, dar nuanțată, potrivnică somnolenței resemnate sau lipsei de discernămînt.*

O asemenea intervenție este desigur „interesată" dar într-un mod specific, ceea ce și explică protestele unora atunci cînd se propune discutarea, punerea în balanță a propriilor opinii în numele dreptului de a alege al fiecăruia.

Poate fi trasă de aici concluzia că, în fapt „despre gusturi nu se discută" ? Structura psihică atît de diferențiată a oamenilor face într-adevăr imposibilă discuția sau, în orice caz, de nedorit pentru că prezintă riscul de a o mutila prin punerea ei pe același calapod ? După părerea noastră nu, și oricît de riscantă ar fi înfruntarea cu o concepție care a dobîndit forța prejudecăților, vom încerca să dovedim că *libertatea de a alege în domeniul gustului nu numai că nu este limitată, prin libertatea de a le discuta, ci dimpotrivă*. Cînd, dacă nu cu acest prilej, se pot manifesta cu mai multă pregnanță și libertate gusturile individuale ; unde, dacă nu în discuție, se pot delimita

individualitățile una de alta prin afirmarea modului propriu de a reacționa față de valorile vieții și culturii ? Am spune că din acest punct de vedere se face încă mult prea puțin, stimulîndu-se încă în mod insuficient discuția, exprimarea opiniilor celor mai diverse, a gusturilor și preferințelor.

Respectul justificat față de valorile clasice ale artei și culturii duce uneori la fetișizarea lor și întîlnim astfel interdicția de a le discuta, de a exprima opinii proprii față de ele. În realitate, atunci cînd valorile consacrate de vreme sînt impuse fără explicații sau lipsite de raportarea la o atitudine contemporană, pericolul de a le vedea clătinîndu-se este mult mai mare. *O discuție despre gusturi are în acest sens un rol formativ dintre cele mai importante, tocmai pentru că obligă la depășirea spontaneității primelor reacții și la căutarea motivației lor raționale.* În acest fel respectul față de valori se va întemeia pe convingerile căpătate în discuție, prin confruntarea liberă a părerilor. Că nu se va ajunge întotdeauna la un acord unanim, că preferințele vor continua să fie diverse nu este nici o nenorocire. Se va obține însă o relativă stabilitate a acestora în sensul că ele au fost supuse unei prime verificări.

Cerința unei motivații raționale, născute în urma discuției, ni se pare esențială și în vasta acțiune de educație estetică, în vederea orientării gusturilor pe linia unui ideal estetic unitar, este absolut necesară adeziunea spirituală deliberată a celor în cauză.

Judecățile de valoare trebuie motivate, gusturile pot fi orientate prin apelul la argumente, și verificate în focul discuției, ceea ce va spori extrem de mult autoritatea lor. Fără îndoială discuția nu se poate duce în același fel atunci cînd este vorba de o carte sau de un șlagăr, un tablou sau frumusețile naturii, dar cu tot modul extrem de diferențiat în care se pun în asemenea cazuri lucrurile, încercarea de explicitare a reacției de plăcere sau neplăcere contribuie la amplificarea ei. Se spune despre unele domenii, cum ar fi de pildă, poezia, că acestea ar fi refractare discuției. Numeroase cazuri au dovedit contrariul, arătînd cît de fertilă este uneori stimularea opiniei estetice, trezirea ei la viață, deși nu este suficient să ceri

oamenilor să-și exprime opiniile, lăsîndu-i să creadă că nimic nu este mai ușor decît „să-ți dai cu părerea".

Formarea unui spirit de discernămînt critic în materie de gust presupune însă nu numai îndrăzneală în afirmarea opiniilor, ci și o anumită cultură care să le susțină. Discuția este poate uneori prilejul cel mai potrivit chiar și pentru dobîndirea unora dintre aceste cunoștințe, evitînd în măsura în care participanții la ea vor porni de la premisa că nu știu totul despre orice, că nu sînt infailibili și că asemenea confruntări reprezintă și un prilej de autoeducație dintre cele mai eficiente.

Vorbind despre interes și gust artistic trebuie să avem însă neapărat în vedere specificitatea plăcerii resimțite de receptor ca motivație a atitudinii sale.

Între nenumăratele încercări de definire a plăcerii estetice un loc principal l-au ocupat ideile de libertate și spontaneitate. Considerată ca o atitudine cvasireflexă, reacția de gust în fața plăcerii estetice a fost caracterizată din totdeauna prin aceste trăsături și nu întîmplător a apărut și prejudecata caracterului înnăscut al gustului. Într-adevăr, *rapiditatea reacției, uneori capacitatea de-a dreptul surprinzătoare de a alege și ierarhiza — aparent fără o bază prealabilă — unită cu modul diferențiat în care oamenii posedă aceste calități* — erau motive care să justifice o asemenea părere.

În realitate, însă, dincolo de însușirile moștenite ereditar, rolul hotărîtor în formarea gustului îl are tradiția, ambianța, gradul de cultură, măsura în care cunoștințele se transformă în convingeri și deprinderi intime. Spontaneitatea este astfel ea însăși în mare parte „dobîndită", cîștigată în decursul unui îndelungat și complex proces, în care influențele nedirijate ale mediului, înclinațiile personale și activitatea educativă orientată își spun, fiecare în felul lor, cuvîntul. Înțelegerea adecvată a spontaneității plăcerii ni se pare una dintre condițiile cele mai importante ale unei educații estetice eficiente și în acest scop considerăm utilă semnalarea cîtorva pericole.

În primul rînd se întîlnește, uneori, față de artă, ca și față de manifestările culturale de diferite genuri, o

atitudine stihinică, anarhică, lipsită de orice principii, în numele unei așa-zise atitudini spontane, nestingherite de barierele pe care le-ar înălța rațiunea. Pornind de la o asemenea concepție unii își aleg cu totul la întîmplare filmele, cărțile, ocupațiile, modul de a-și petrece timpul liber și, chiar, cîteodată, ridică osanale lipsei de criterii care îi călăuzește, introducînd astfel, cu drept de cetățenie în propria lor viață, activități dăunătoare sau în orice caz minore, fără o finalitate spirituală precisă.

Trebuie să spunem că în această privință caracterul oarecum întîmplător al selecției, lipsa unor activități cu o anumită continuitate, instabilitatea modului de folosire a timpului liber se datoresc unei înțelegeri greșite a spontaneității, improvizației, lipsei unui orizont ideologico-estetic. Este adevărat, supraorganizarea și lipsa de spontaneitate ar ucide emoția estetică ; or calitatea principală a activității de orientare estetică constă tocmai în capacitatea de a introduce elemente de surpriză, rod al unei fantezii artistice autentice, dar din păcate uneori tocmai acestea lipsesc.

O plăcere autentică nu se limitează însă nici la simpla desfătare senzorială, lipsită de valențe afective și intelective de calitate, după cum un gust evoluat nu se mulțumește cu preluarea lipsită de discernămînt a ceea ce i se oferă, călăuzindu-se de interese minore.

Spontaneitatea, presupunînd un grad ridicat de libertate a variației gusturilor în perimetrul unui ideal, implică integrarea — personală, specifică — într-un ansamblu și ca atare, în ultimă instanță, ea se supune unei condiționări din partea acestuia. În acest sens, de pildă, provoacă o plăcere justificată acele atitudini umane care, fiind personale, aducînd nota specifică fiecărei individualități, se încadrează totuși în regulile de politețe constituite prin tradiție și fixate prin forța opiniei publice.

Vorbind despre spontaneitate ca o componentă a oricărei plăceri, trebuie să precizăm că ea nu exclude, așa cum cred unii, motivația, existența unei explicații implicite a părerilor, gusturilor, preferințelor. *Spontaneitatea presupune comprehensiune, chiar dacă nu în profunzime, iar condiția ca aceasta să se poată realiza este adecvarea la obiect, capacitatea de a reacționa corespun-*

zător. Raportul este complex, el cere pătrunderea rapidă către esenţa operei ca şi surprinderea măcar în liniile generale a structurii ei drept condiţie a unei atitudini estetice autentice. Evident primele impresii urmează să fie corectate de apropierea de intimitatea operei, iar spontaneitatea va fi reglată de atitudinea estetică lucidă, dobîndită prin detaşarea pe care o dă timpul şi cunoaşterea intereselor artistice reale.

Produsele culturii sînt însă extrem de variate, influenţa tradiţiei conjugată cu rolul modelator al circulaţiei valorilor modifică mult datele problemei, şi apoi, fiecare individ are un sistem propriu de referinţă, condiţionat de personalitatea, înclinaţiile, interesele sale, astfel încît un simţ al măsurii abstract ar fi greu de găsit. Însăşi particularitatea sa principală — aceea de a se adecva obiectului, situaţiei, persoanei — ne împiedică să vorbim despre el în general, cu pretenţia de a statornici canoane, obligînd de fiecare dată la o analiză concretă. Intervin concepţiile transmise din generaţie în generaţie sau influenţele externe, obişnuinţele şi prejudecăţile, fluxul modei, care, deşi produc oscilaţii şi perturbaţiuni, au într-o măsură sau alta un rol formativ în constituirea simţului măsurii.

Această însuşire a gustului de calitate presupune o reglare şi a intereselor, întrucît acestea pot să nu coincidă cu ceea ce socialmente funcţionează ca valori.

A surprinde cu promptitudine trăsăturile valoroase ale unui obiect sau atitudini, ale unei opere de artă sau ale culturii în genere, presupune capacitatea de a distinge între valori şi non-valori, între valori pozitive şi valori negative. O atare atitudine este în mod obligatoriu activă şi disociativă, preferenţială şi ierarhizatoare, întrucît presupune aprecierea lucrurilor în raport cu o anumită scară de valori, plasarea lor pe o anumită treaptă, promovarea unora şi refuzul altora. Fără îndoială, o atitudine axiologică este posibilă la diferite nivele şi ca atare ea va exprima interesul artistic fie la scara psihologiei sociale — şi atunci avem de-a face cu gustul — fie la etajul superior, ideologic — şi atunci intervine idealul.

După cum s-a mai arătat, reacţia gustului este spontană, cvasireflexă şi valabilitatea ei, fără a pătrunde în profunzimea lucrurilor şi a avea întotdeauna o motivaţie raţională, este totuşi adesea exactă, reuşind să intuiască just valorile. Fără a se opri aici, educaţia estetică trebuie să acorde o mare atenţie formării capacităţii de a intui adecvat valorile, deoarece această primă impresie rămîne adesea adînc gravată în conştiinţă şi constituie apoi suportul unei înţelegeri mai profunde. În acest sens judecata de gust este o primă treaptă a unei judecăţi de valoare mai complexă şi ea ocupă un loc dintre cele mai însemnate în ansamblul procesului social de valorificare.

Practica contactului cu valorile vieţii şi ale culturii este bogată în asemenea judecăţi de gust, deoarece, depăşind faza unei atitudini complet neutre din punct de vedere axiologic (expresie a unui nivel de conştiinţă inferior), majoritatea oamenilor operează de regulă în viaţa cotidiană cu judecăţi de gust. Citind în fugă o poezie, ieşind de la un film sau spectacol, deschizînd aparatul de radio şi ascultînd o melodie, oamenii reacţionează îndeobşte spontan şi, atunci cînd nu îşi pun în mod special problema, se mulţumesc cu o motivaţie afectivă a propriei lor reacţii. *Fără îndoială, în spatele afectului stă raţiunea, la baza gustului poate fi regăsit un anumit ideal, dar în prima ei instanţă avem de-a face cu o intuiţie globală şi neexplicitată.*

În realitate deci acţiunea gustului şi a idealului sînt simultane, atît că intervenţia acestuia din urmă nu este explicită şi nu are loc niciodată în practică sub forma unor principii sau scheme abstracte, ci sub haina particularizată şi cu concreteţea faptului imediat. În fond marea diversitate a gusturilor nu reprezintă decît modalităţi — e drept uneori extrem de indirecte — de exprimare a idealului estetic, cu excepţia acelor domenii unde ar fi greu să se vorbească de ideal. Întregi sectoare ale vieţii cotidiene solicită astfel o reacţie doar la nivelul psihologiei sociale şi a căuta care este modelul ideal de rochie sau forma ideală sub raport estetic a unei maşini sînt utopii sau formule ce pot fi uzate doar în reclame.

Dacă este extrem de necesară conştientizarea acestor reacţii şi verificarea primei impresii atît prin dura-

bilitatea ei cît și prin confruntarea ei cu idealul, ar fi însă extrem de greșit să credem că întotdeauna totul trebuie explicat, lămurit, argumentat cu ajutorul unui aparat științific complicat, atunci cînd este vorba de gust. Acțiunile organizate pe linia educației estetice păcătuiesc adesea prin mania de a diseca sentimentul de plăcere sau neplăcere, prilejuit de contactul cu o operă de artă sau cu o altă valoare, ajungînd pînă la urmă să ucidă orice emoție autentică.

Intervenția unei atitudini educative mai pronunțate trebuie să aibă loc în mod orientat, adică în centrul atenției trebuie să se afle acele valori care au fost neglijate sau greșit înțelese, în jurul cărora se poartă discuții.

Tot pe linia orientării gusturilor credem că pentru formarea capacității de a intui valorile, cronicile literare, teatrale, muzicale și plastice trebuie să depășească cadrul simplei prezentări sau al enumerării unor detalii ce țin de tehnica artistică și să asigure astfel prezența unei atitudini apreciative permanente.

Intuiția valorilor presupune — chiar dacă doar la un prim nivel — un act valorificator care să releve virtuțile axiologice ale bunului cultural respectiv, care să reliefeze și să impună conștiinței publice calitățile acestuia, existente pînă atunci într-un stadiu latent. Relația dintre valoare și valorificare este complexă, iar constituirea criteriilor de apreciere a ierarhiilor are un caracter dialectic, străin atît relativismului total cît și fixismului conservator.

În cadrul acestui proces complex momentul intuitiv are o valabilitate limitată, deoarece valorificarea va merge mai departe, atît în profunzime cît și în timp. Trebuie să înțelegem faptul că numai valorificarea în decursul vremii a diferitelor aprecieri le va acorda girul definitiv al valabilității și în acest sens rolul intuiției de moment nu trebuie supraapreciat. Și totuși, cît de importantă este o asemenea intuiție ! În contactul cu valorile artei și ale vieții, lipsa capacității de a surprinde și discerne prompt valorile îl poate lipsi pe om de numeroase satisfacții estetice, îi îngustează în același timp orizontul, bagajul de cultură. Structura intimă a fiecărei personalități determină în mod firesc anumite interese,

preferințe și gusturi a căror impunere din afară este practic imposibilă. Este tot atît de adevărat însă că, dincolo de aceste preferințe și gusturi individuale, se găsesc anumite trăsături sociale, generale și anumite idealuri. *Prin intermediul reacției individuale față de o valoare etică, estetică sau filozofică își spune cuvîntul — mai direct sau mai indirect — categoria sau grupul social, clasa și societatea din care individul face parte.* Jocul firesc și explicabil al subiectivității în jurul criteriilor de valoare, în esență unitare, nu poate fi deci identificat cu subiectivismul, care înseamnă negarea oricăror criterii generale de apreciere. Interesele sînt deci atît sociale cît și individuale iar dialectica lor în motivarea reacției de gust este extrem de complexă și adesea apare sub o formă indirectă, mediată.

Modul cel mai pregnant de manifestare a interesului ține de operația proprie oricărui sistem axiologic — *ierarhizarea*. Nu mai puțin importantă este însă și problema pusă de diferitele epoci ale istoriei omenirii care au cunoscut momente de predominanță ale unui tip sau altul de valoare, situații cînd pe primul plan apăreau, în mod firesc și necesar, anumite preocupări și atitudini, și ca atare gustul se orienta după acestea. Schematizînd lucrurile, putem observa, într-adevăr, o relativă predominanță a valorilor de tip magic în orînduirea primitivă, artistic în societatea grecească, în secolul lui Pericle, de pildă, religios în evul mediu, sau științific și tehnic în epoca noastră.

Corespunzător unor asemenea realități, sistemele teoretice au preconizat adesea o ierarhie strictă și, punînd în fruntea valorilor pe aceea pe care epoca, clasa sau grupul social o împingeau în prim-plan, construiau trepte și scări menite să consfințească importanța mai mare a unora dintre atitudinile axiologice față de altele. Pornind de aici, și gusturile opiniei publice se orientau în mod corespunzător. Sînt toate acestea temeiuri suficiente pentru a susține superioritatea reală a unui tip de valoare asupra altora, faptul că esența umană poate fi mai bine și mai complet exprimată pe o anumită cale decît pe alta și că prin urmare sistemele teoretice ca și practica opiniei publice, în materie de gust, trebuie să

urmeze o astfel de ierarhie ? După părerea noastră, nu. *Este adevărat, situații de predominare a uneia sau alteia dintre valori au existat și mai pot fi întîlnite în diferite momente ale dezvoltării sociale, avînd de fiecare dată explicații obiective și subiective, dar aceasta nu duce, după părerea noastră, la posibilitatea postulării superiorității unui tip de valoare asupra alteia. Predominanța — reală și chiar necesară uneori — nu trebuie confundată cu ierarhia, importanța sau rangul pe care un tip sau altul de valoare îl ocupă în cîmpul vast al practicii sociale, ca expresie a multilateralei esențe umane sau cu interesul pentru ea.*

De-a lungul unui îndelungat proces de autonomizare s-au constituit tipuri distincte de valori economice, politice, filozofice, morale, estetice, juridice — fiecare răspunzînd unor anumite necesități ale practicii și exprimînd anumite laturi ale conștiinței, anumite exigențe spirituale. În nici un fel nu va putea fi înlocuit un anumit tip de valoare cu altul (atît timp cît el mai este necesar istoricește) și nu se va putea postula superioritatea unor categorii axiologice asupra altora. Fiecare dintre ele duce „la țintă în felul ei“, cum spunea Goethe și substituția ca și eliminarea unui tip de valori în detrimentul altuia nu va face decît să sărăcească multilaterala gamă de expresii a personalității umane.

Cum facem însă cu situațiile existente, verificabile istoricește în care într-un fel sau altul o asemenea ierarhizare a fost totuși impusă opiniei publice, gîndirii sociale sau filozofice a epocii, gusturilor ? Luăm poziție critică față de ele, exprimînd, de pildă, un tardiv regret și protest pentru epoca în care arta, filozofia, morala erau „ancilla theologiae“ ? O asemenea atitudine mi se pare neștiințifică, simplistă. Aici avem de-a face cu fapte obiective a căror critică sentimentală, în numele unei concepții ideale despre felul cum ar fi trebuit să se întîmple lucrurile acum 1000 de ani, nu-și are rostul de vreme ce ele s-au petrecut altfel.

Nu putem transplanta aidoma optica noastră de astăzi în alte perioade istorice și în alte situații, nu ne vom situa pe poziții riguros științifice discutînd ipotetic

despre : „ce-ar fi fost dacă ar fi fost". Putem constata însă faptele, putem aprecia efectele unei situaţii sau ale alteia pentru dezvoltarea de ansamblu a culturii umane, putem să urmărim măsura în care au fost favorabile sau nu progresului general. Rolul prim îl va avea deci analiza concretă şi nu speculaţia sterilă în jurul unor dorinţe sau preferinţe. Astfel, încercînd să discutăm despre gusturi în epoca Renaşterii sau clasicismului, a stilului gotic sau baroc trebuie să ne călăuzim după cerinţele şi caracteristica fiecărei epoci sau perioade, explicîndu-ne prin împrejurările de ordin istoric general şi artistic în special, fiecare dintre aceste momente.

Atunci cînd vorbim însă de prezent, de sistemul nostru de valori — constituit şi el istoriceşte — trebuie să observăm că în mod obiectiv au apărut premisele unei dezvoltări multilaterale a tuturor tipurilor de valori, exprimînd într-o mare varietate de forme esenţa umană în continuă devenire. *Sistemul nostru de valori este deci, principial vorbind, un sistem deschis, el este străin de încercările de a introduce supremaţia unor tipuri de valori faţă de altele, permiţînd dezvoltarea nestingherită, liberă, a tuturor valenţelor axiologice.*

Înseamnă oare că prin aceasta se elimină însăşi ideea de ierarhie, care este în genere considerată fundamentală pentru orice tablă de valori ? Nu. Atît că ierarhizările trebuie făcute în interiorul aceleiaşi serii axiologice, cu grija de a nu încălca domeniile.

Se poate trage de aici concluzia că recunoscuta teză a materialismului istoric, care explică diferitele forme ale conştiinţei sociale pornind de la baza economică, şi-ar pierde valabilitatea ? Evident că nu ! Nu este vorba de a nega rolul, în ultimă instanţă determinant, al economicului în genere în evoluţia altor domenii spirituale, ci numai de a sublinia că fiecare dintre acestea îşi au propria lor personalitate şi că *valabilitatea, autenticitatea, sensul axiologic al unei atitudini etice, al unei opere de artă sau al unei teorii ştiinţifice rezidă în ele însele şi nu în afara lor.* Afirmînd că relaţiile de producţie, factorul economic determină suprastructura, ideologia, nu înseamnă că apreciem valorile economice mai mult decît pe cele spirituale, ci doar că acestea oferă cheia unei

riguroase explicații științifice, care pînă la urmă va putea să-și capete deplina validare numai operînd cu criteriile specifice fiecărui domeniu cercetat.

Rolul intereselor este aici explicativ, de natură cauzală, dar trebuie să nu uităm că ne aflăm pe un teren unde nu poate lipsi liberul-arbitru și unde determinismul este nu de puține ori înfrînt. Vorbind de libertate trebuie s-o înțelegem într-un sens complex, în care pe de-o parte subiectul poate oscila, iar pe de altă parte însăși realitatea îi oferă o gamă vastă de posibilități.

În primul rînd, oricît ar părea de ciudat, *trebuie să fii liber față de tine însuți, adică să poți aprecia conștient și liber de prejudecăți de orice natură.* O deliberare conștientă presupune prezența simultană nu numai a emoției directe produse de obiectul sau opera admirată, dar și a rațiunii, a momentului în care interesele, cunoștințele și sistemul de criterii pe care-l posezi își pot spune cuvîntul. Este necesară deci o anumită detașare, o distanțare în fața lucrului asupra căruia urmează să te pronunți, pentru ca șocul primei impresii, șocul emoțional sau criterii false, superficiale, să nu întunece autenticitatea reacției psihologice. Cît de utile sînt în acest sens toate acele forme în care reacția de moment ajunge să se confrunte cu cea în timp, părerea personală cu cea a altora, impresia cu experiența !

A fi liber față de tine însuți înseamnă apoi a fi liber de prejudecăți, de „idoli“, cum spunea Bacon, ceea ce este extrem de greu. De cîte ori nu ni se întîmplă să acceptăm sau să condamnăm prin reacția de gust un obiect estetic sau o operă de artă nu pentru că am supus-o unei judecăți individuale și directe, ci în virtutea unor prejudecăți, adică a unor principii și păreri generale, obținute anterior și în legătură cu alte lucruri. Nimeni nu contestă justețea și chiar nevoia unor asemenea principii și păreri, dar ele trebuie să funcționeze de fiecare dată adecvat obiectului sau operei individuale, nu ca un mecanism stereotip.

În al doilea rînd *trebuie să fii liber față de obiectul sau opera contemplată, în sensul că trebuie s-o poți stăpîni prin criterii adecvate și o cultură corespunzătoare.* Cît de des ni se întîmplă să întîlnim oameni care emit

cu cea mai mare ușurință judecăți și aduc elogii sau condamnă o anumită factură de poezie care le este mai puțin cunoscută, o pictură pe care n-o înțeleg pe loc sau o muzică ce le pare neobișnuită în comparație cu ceea ce întîlniseră pînă atunci. Desigur, ești liber să nu-ți placă, nimeni nu te poate împiedica să ai alte preferințe, dar dacă dorești o libertate autentică să știi de ce ai ales ceva, condamnînd altceva. Pentru aceasta este nevoie de cunoașterea limbajului artistic nu numai al fiecărei arte, dar și al celui specific marilor tendințe și orientări, condiție absolut necesară pentru a putea judeca o operă de artă, pornind nu numai de la ceea ce noi am fi dorit de la ea, ci și de la ceea ce ea își propune și solicită de la noi.

Libertatea trebuie obținută apoi și în raporturile cu mentalitatea comună, nu în sensul despărțirii cu orice preț de opinia colectivă, dar nici al tiraniei exercitată de modă, de gusturile adoptate mecanic. Cum este și firesc, prin tradiție și în directă legătură cu mărimea grupului, se formează și se păstrează anumite gusturi și preferințe comune sau asemănătoare și rolul lor în educația estetică nu trebuie de loc neglijat, tocmai pentru că adesea ele sînt dintre cele mai solide și mai persistente.

N-ar strica însă să amintim și observația lui Tudor Vianu, potrivit căreia influența educativă în orientarea gusturilor este de regulă invers proporțională cu cantitatea grupului social, în sensul că se pot obține rezultate mai mari în grupurile mai mici. Pe de altă parte, lipsa de personalitate în cadrul grupului duce nu o dată la uniformizarea și la păstrarea autonomă a unui fond de păreri, deprinderi, gusturi care, rămînînd sclave ale opiniei generale, duc la o libertate de alegere redusă a individului. Consecința inevitabilă a unei asemenea situații este o atitudine rigidă și conservatoare în privința gustului. E adevărat că viața oamenilor este atît de bogată, mediile prin care circulă fiecare atît de diverse, iar circulația valorilor atît de intensă încît asemenea cercuri închise se pot sfărîma uneori destul de ușor, dar atunci va fi cu atît mai evidentă dauna pe care uniformizarea a adus-o în formarea personalității. De aceea, paralel cu rodnica raportare a individului la colectivitate, trebuie

încurajată în continuare raportarea la sine însuși, pentru ca el să dobîndească o reacție de gust personală față de obiectul estetic cu care are de-a face.

În sfîrșit, *este liber individul față de societate în materie de gust ? În măsura în care înțelege necesitatea (în sensul cel mai larg al cuvîntului) evident că da, deoarece din infinitatea de valențe estetice ale naturii, vieții sociale sau operelor de artă el va reuși să selecteze pe acelea care — în liniile lor generale — sînt consonante cu idealurile sociale și estetice ale orînduirii și epocii. A concepe o libertate în afara societății este evident imposibil.*

Socialitatea gustului intervine atît în creație cît și în receptare, astfel încît contactul, tradiția, convențiile stabilite funcționează cu un rol constrîngător firesc : însuși *faptul că fiecare operă de artă nouă apare într-un climat și într-un cadru valoric constituit, fiind obligată măcar în parte să utilizeze limbajul artistic existent, generează o anumită unitate ca și numeroase asemănări și înrudiri. Oricît de originală ar fi opera de artă ea nu poate fi concepută în afara oricărei legături cu tradiția mai recentă sau mai veche sau cu restul creației contemporane față de care se diferențiază, dar nu se înstrăinează cu totul.*

Într-un sens specific deci — fără a putea vorbi de copii produse în serie — nu putem elimina nici din artă conceptul de model, chiar dacă evident în practică vom întîlni nu etaloane rigide, ci creații exemplare și reprezentative, a căror influență se exercită nu prin simplă imitație și numai arareori în mod direct.

Din acest punct de vedere un inestimabil model îl reprezintă literatura și arta clasică națională și universală. Examenul și selecția severă a timpului, decantarea și concentrarea unei experiențe artistice seculare fac din operele clasice nu modele de urmat, în sensul că acum ar trebui să se scrie, să se picteze sau să se compună ca odinioară, ci în sensul că, prin reprezentativitatea lor, ele oferă un ansamblu de criterii constituit și care poate reprezenta punct de reper. Nici un artist adevărat nu-și propune să imite sau să copieze *Iliada* sau *Odiseea*, sculpturile lui Praxiteles, *Gioconda* lui Leonardo da Vinci sau

muzica lui Beethoven, dar operele acestora reprezintă fiecare în parte pietre de hotar ale istoriei artelor, modele semnificative pentru cuceririle geniului artistic omenesc.

Existența modelului de receptare este extrem de evidentă într-o sumară cercetare a gustului public. De altfel, însuși faptul că se poate vorbi de un gust al colectivității (mai restrîns sau mai larg), că în marea varietate a preferințelor, a gusturilor individuale pot fi recunoscute unele trăsături și în sensuri generale, este semnificativ în acest sens. În diferite momente ale dezvoltării și sub acțiunea a numeroși factori, opinia publică vehiculează anumite valori și contribuie la formarea anumitor gusturi care — deși se vor adapta fiecărei personalități — nu-și vor pierde ceea ce au comun. Diversitatea gusturilor se va încadra pînă la urmă în perimetrul larg și flexibil, dar nu lipsit de orice granițe, al unui ideal, ceea ce le va conferi și unitatea de ansamblu firească și necesară.

De aici nu trebuie trasă concluzia că tot ce iese din cadrele gustului public (adică a acelor preferințe general acceptate de opinia publică) vine în contradicție cu idealul estetic. *Practica a arătat că inovațiile reale, deși pleacă de la acest gust public, cel mai adesea îl depășesc în sensul că tind să-i lărgească sfera de cuprindere, introducînd noi valori în cîmpul opiniei generale.*

Subliniind rolul pozitiv al modelelor-etalon — ca sisteme constituite din criterii de valoare materializate — trebuie să prevenim deci neapărat asupra primejdiei ca ele să fie înțelese drept canoane obligatorii sau exemple de imitat. Imitația are, desigur, și ea un rol în formarea orizontului de cultură al unui individ sau în transmiterea unor influențe și experiențe, dar ea nu va lua niciodată locul creației originale, al inovației autentice.

Reacția de gust ca manifestare a interesului stîrnit de o operă, *măsura în care o valoare estetică este receptată în mod adecvat, atît pe calea simțurilor cît și a înțelegerii raționale, este considerată îndeobște indicatorul gradului ei de accesibilitate.* Cum de aceasta depinde gradul de răspîndire și popularitate al unei asemenea

valori și cum prin asimilarea ei se îmbogățește orizontul spiritual al fiecărei individualități, este evident că formarea ei trece pe primul plan al educației estetice.

Fără îndoială, prin structura lor, prin limbajul pe care-l utilizează, operele de artă pot fi într-un anumit moment mai accesibile sau mai puțin accesibile publicului, în funcție de cultura sa estetică, iar prin statistici sau o cercetare psihologică atentă se poate determina măsura în care ele au fost primite sau nu. *Prin definiție însă opera autentică este esențial accesibilă, adică reprezintă un mijloc specific de comunicare umană, iar lipsa acestei însușiri o elimină de la sine din cîmpul artei. Numai că receptarea ei nu se face automat, ci reprezintă un proces complex, în care factorii sociali, psihologici concreți fixează parametrii gradului de accesibilitate, în funcție de tradiție, cultură artistică, personalitate etc.*

Nu trebuie să ne temem să recunoaștem că *nu tot ce este valoros își face imediat și mai ales automat drum către sufletul și mintea oamenilor, necesitînd uneori un timp pentru a fi acceptat.* Desigur, accesibilitatea este uneori un indicator al valorii estetice, dar el nu este singurul, iar prezența sa nu presupune niciodată în mod automat că ne aflăm în fața unui lucru demn cu adevărat de prețuit. De cîte ori nu se întîmplă ca succesul de casă al unei piese sau al unui film, primirea de moment care se face unei expoziții sau unui concert să fie considerate și criterii sigure, infailibile ale valorii, pentru ca apoi o atitudine mai exigentă, selecția făcută în timp să le anuleze și să le alunge prin uitare. Se confundă apoi adesea accesibilitatea unei opere cu impresia pe care o face aceasta în primul moment. Spontaneitatea, viteza de pătrundere în conștiința estetică, reacțiile cvasireflexe pe care o operă le determină sînt desigur indicii importante ale accesibilității. Procesul de receptare nu se oprește însă niciodată aici, o operă lucrează asupra conștiinței și după momentul primului contact, or cu acest prilej impresiile inițiale se pot modifica, ceea ce a fost înțeles poate apare mai enigmatic sau invers.

Vorbind de accesibilitate trebuie să avem în vedere neapărat factorul timp, atît în cazul fiecărui individ, cît

și al generațiilor în succesiunea lor. Ceea ce a apărut ermetic ieri, poate apărea extrem de inteligibil azi și desuet prin claritatea lui, mîine. Marile valori ale artei își păstrează întotdeauna un anumit secret și ele nu se vor lăsa niciodată pătrunse cu extremă ușurință pînă la ultimele lor încheieturi. Poate în aceasta constă în parte și farmecul lor de neegalat, puterea lor de a înfrunta eternitatea.

Discuția despre accesibilitate trebuie legată apoi de domeniul la care ne referim, ea avînd coordonate diferite cînd e vorba de literatură sau pictură, muzică sau cinematograf. Există părerea, justificată în parte (dar numai în parte !), că proza, cinematograful sau teatrul sînt în genere mai accesibile, în timp ce muzica, pictura sau sculptura, poezia modernă sînt mai dificile. De fapt, este vorba în primul rînd de obișnuința estetică, de experiența celui ce receptează — mai mare în prima categorie de ramuri ale artei —, unite cu *aparența* că în cazul lor nu există un limbaj propriu ce ar trebui însușit. Și tocmai această aparență înșeală cel mai adesea și duce la o receptare superficială a operelor așa-zise accesibile oricui. De fapt proza ca și muzica, cinematograful ca și pictura își au legile lor, și a le neglija, a crede că ele pot fi însușite în mod adecvat fără a le cunoaște limbajul propriu este o naivitate care ne frustrează de o bună parte a bucuriei estetice autentice pe care ne-o pot furniza.

Pentru unii accesibil înseamnă lipsit de efort. Într-adevăr, cred reprezentanții acestui punct de vedere, de ce să trebuiască să ne străduim să înțelegem sau să simțim valențele estetice ale unor opere de artă, ale naturii sau vieții sociale ? Nu pătrund ele de la sine în conștiința noastră ? În parte așa este, acțiunea valorii estetice asupra noastră se produce oricum și va determina o anumită reacție spirituală. *A pătrunde în intimitatea oricărui lucru, inclusiv a unui obiect estetic presupune însă o atitudine activă a subiectului, o încercare de a-l surprinde cît mai multilateral și complex ; or, aceasta nu se poate face fără participarea celui ce le receptează.*

Ar fi simplist să vorbim de accesibilitate în general fără a preciza cui ne adresăm. Publicul nu este o masă omogenă, cu pregătire estetică identică și cu o receptivitate asemănătoare. Dacă vrem să ne referim la succesul de public, trebuie să precizăm întotdeauna despre ce categorie de public este vorba, întrucît în rîndurile acestuia există straturi și etaje deosebite, cu atitudini diferențiate în fața esteticului. Rezultă de aici că și ceea ce oferim publicului nu poate face abstracție de pregătire, vîrstă, sex, experiență sau obișnuințe, că trebuie diferențiată acțiunea educativă în cadrul întregii munci culturale de masă.

În toate cazurile, fie că este vorba de domenii sau de categorii de public, accesibilitatea se unește strîns cu receptivitatea, însușire dobîndită prin educație și trăsătură a structurii psihice. *Pentru a simți sau înțelege, oamenii trebuie să fie dornici și în același timp capabili de a o face. Accesibilitatea nu trebuie raportată deci numai la structura obiectului estetic, ci și la deschiderea noastră sufletească, la orizontul nostru spiritual.* Este vorba deci de un raport, de o relație și după cum nu există opere inaccesibile „în sine", nu se poate vorbi nici de un public incapabil să recepteze estetic „în principiu". Reacția estetică individuală va fi modulată deci de orizontul spiritual general în care se desfășoară procesul.

Pornind de la ideea demonstrată mai sus și anume că valorile se nasc într-o relație obiect-subiect reiese limpede că opera îndeplinește o FUNCȚIE DE COMUNICARE, că ea transmite un mesaj într-un anumit limbaj bazat pe un cod specific ș.a.m.d. Înțelegerea artei ca mijloc de comunicare, de informații (estetice și extra-estetice) este deci îndreptățită și ca atare abordarea ei prin prisma teoriei informației se legitimează. Trebuie să precizăm însă că este vorba de o comunicare de un anumit tip și că nu se poate reduce totul la a depista *ce* am aflat, independent de *cum*, în ce fel. Specific artei ar fi într-un sens imutabilitatea ei, cum se exprima Tudor Vianu, faptul că limbajul devine într-un sens (fără a absolutiza) nu numai mijloc ca în știință ci și *scop*. Interesul artistic elevat are drept finalitate tocmai surprinderea nu doar a anecdoticii, a subiectului, ci mai

ales a felului în care ne este transmis, iar *expresivitatea* este în acest sens o *condiție a comunicării.* Comunicarea de informații estetice înseamnă de fapt nu transmiterea de cunoștințe și informații comune ce pot fi obținute și pe altă cale, ci o supunere în fața „scriiturii" (în sens larg). Gustul comun se mulțumește adesea cu informațiile extraestetice și nu le caută sau nu le pricepe pe cele estetice pentru că nu are dezvoltat „simțul limbajului". Evident, nevoia de a depăși această fază nu trebuie să ducă la purism, la încercarea de a steriliza opera de tot ce ea înglobează sintetic și confundarea ei cu jocul formelor. Cercetările de tip structuralist sau cele pornind de la teoria informației păcătuiesc adesea tocmai prin faptul că se opresc doar la nivelul conținutului, al mesajului, dar în mod paradoxal — pentru că acest mesaj nu poate fi surprins în bogăția lui datorită schematismului inerent modelelor — pînă la urmă analiza se dovedește a atinge doar stratul formal (nu degeaba formaliștii ruși declarau deschis că metoda lor se oprește la procedeu, manieră etc). Dacă metodologic asemenea perspective sînt îngăduite, cu conștiința limitelor lor, e limpede că reacția gustului fiind spontană și directă nu poate fi declanșată eficient decît de operă însăși și nu de scheletul care explică ce sau cum comunică. *Farmecul inegalabil* al artei rămîne surpriza originalității, senzorialitatea estetică și emoțiile și numai acestea pot provoca un interes estetic și nu științific.

GRIGORE SMEU

IMPREVIZIBILUL FANTEZIEI ARTISTICE

Imprevizibilul a fost adeseori elogiat ca o expresie a libertății de mișcare pe care fantezia artistică o revendică neîncetat în revărsările ei. Le-a impus artiștilor un respect intim, durabil, deoarece marii creatori l-au resimțit ca pe o izbucnire pozitivă, promițătoare, a neliniștilor fertile, ca expresie revelatorie a fanteziei în zborul ei capricios.

Imprevizibilul constituie o coordonată *imanentă* a imaginii artistice, ce ține de o structură *ondulatorie* a fanteziei, de mișcarea ei discontinuă, caleidoscopică, intens subiectivă. Sub acest aspect, el are o vîrstă memorabilă, fiind o implicație a însăși artei primitive. Atît de controversata creație a epocii primitive — în ceea ce privește originile sale — a oferit, nu odată, istoricilor artei ispita de a conchide cu o anumită rigoare că, *parțial,* ea este rodul unei fantezii fără o finalitate cu totul precisă și unilaterală. Stadiul la care s-a ajuns în descifrarea tainelor artei primitive este cvasi-unanim în aprecierea unei complexități de motive, de cauze a originilor ei. Iar în enumerarea acestor motive, întîlnim suficient de frecvent pe acela al libertății de a fantaza, al imaginației care se supune propriului său impuls. Încă Schiller, Spencer, Groose — într-o vreme cînd descoperirile concrete de creații ale epocii primitive erau puține și palide — au conturat teoria apariției artei ca expresie a jocului liber, a imaginației libere de finalitățile prac-

tice. Mai tîrziu, cercetătorii moderni care au avut revelaţia peşterilor pictate cu mii de desene au putut să se convingă ei înșiși, pe viu, că ar fi riscant și neîntemeiat să se pună întreaga artă primitivă exclusiv pe seama scopurilor practice. Un cercetător riguros ca Henri Lhote, prea puţin încrezător în teorii de cabinet, prudent și sever în a formula ipoteze neacoperite de realitate, n-a ezitat să aprecieze, după ce a cercetat minuţios frescele peşterilor din Tassili : „Incontestabil că am găsit și personaje care înfăţişau cu siguranţă zei sau vrăjitori, dar există în același timp ansambluri întregi din care se vede clar că e vorba de niște artiști înzestraţi cu o imaginaţie prodigioasă care trebuie să fi pictat din simpla plăcere de a reproduce ceea ce vedeau“ [1].

Precizarea de la sfîrșit este importantă deoarece ea vizează circumscrierea *caracterului* acestei imaginaţii. Impulsurile intrinseci — atîtea cîte vor fi fost — ale fanteziei erau reale, presante, dar ele *se constituiau* mai ales ca *o reproducere* a ceea ce omul primitiv vedea. Fenomenul este explicabil. Omul acelei epoci, trăind într-o lume populată de forme luxuriante, rebarbative, de turme nesfîrșite de animale, mocnind de forţă și sălbăticie, o lume aprinsă și stridentă, haotică în vitalitatea ei primară, pe care era prea puţin stăpîn și de care se temea — toată această existenţă clocotind de o *expresivitate reală, obiectivă,* îi *modela* imaginaţia. Caracterul general al stilului animalier din perioada paleolitică — scrie Herbert Read — „este zugrăvit cel mai fericit prin termenul *vitalist,* căci efectul, dacă nu intenţia, desenului urmărește sublinierea forţei vitale a animalelor“ [2]. Omul primitiv trăia temător dar nesupus în mijlocul unei realităţi neîmblînzite, vii, strălucitoare în barbaria ei naturală, ale cărei forme *îl obsedau* neîncetat. Este de înţeles să se presupună că în condiţiile acestei obsesii, fantezia artistică a primitivului s-a structurat, cu precădere, *ca o adecvare* la formele realităţii în care trăia, reproducîndu-le.

---

[1] Henri Lhote, *Frescele din Tassili*, Ed. Meridiane, București, 1966, p. 52.

[2] Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, București, 1970, p. 17.

Teoreticieni cum sînt Focillon și André Malraux situează, de pildă, originea artei tocmai în nevoia omului de a constitui forme, de a-și reaminti și revedea obiecte și fenomene întîlnite. În mijlocul unei existențe ca aceea în care evolua omul primitiv, ceea ce s-ar putea numi, eventual, *fantezia reproducerii* era inevitabilă. Ar rezulta de aci că dacă imprevizibilul fanteziei artistice era, încă de pe atunci, o necesitate consubstanțială, proprie firii sale, acesta este oarecum *adecvat* formelor *reale* reproduse în desene, *supus* lor. Am spune că este un imprevizibil care se subordonează din instinct, cu voluptate, realității exterioare deoarece fantezia artistică însăși s-a structurat — la nivelul omului de atunci — ca o solicitare a formelor și marginilor acestei realități.

Dar, în măsura în care arta epocii primitive a fost — într-o însemnată parte a ei — și magie, ea a potențat și o fantezie artistică structurată pe previzibil. Diversele ritualuri și improvizații cu caracter magic dezvoltau o fantezie naivă dar expresivă, avînd un scop precis : dominarea realității exterioare. Diversele ritualuri cu măști, cu dansuri, cîntece și strigăte, care reproduceau atmosfera vînătorilor, erau construite conform unei imaginații intens anticipative. Procedînd într-un anumit mod, oamenii își transformau propria imaginație într-un instrument de „dominare" a necunoscutului din realitate. Reproducînd o vînătoare, cei ce se supuneau ritualului o construiau în fantezia lor ritmată, moment cu moment, prevăzînd totul în amănunt și căpătînd, astfel, *convingerea* tonifiantă că reușita va fi deplină. Într-o astfel de fantezie ceea ce era *esențial*, vital pentru ea, era tocmai această previziune. Firește, — din perspectiva noastră, a celor de astăzi — este o previziune profund naivă, primară în obscuritatea sa, dar integrată în propria-i substanță, în contextul care a generat-o, era reală și fecundă. Omul primitiv desena elefanți a căror inimă era vizibilă prin piele încît vînătorul putea trage la țintă direct în inima sălbăticiunii. În liniștea și semiobscurul peșterii — observă Mihail Alpatov — desenatorul se desfăta cu o vînătoare imaginară. Desenele de animale îi serveau drept țintă, fiind convins că-și asigura în felul

acesta succesul vînătorii [1]. Ursul decapitat din grota Montespan sau vrăjitorul din peștera franceză „Les Trois Frères" — și exemplele pot fi firește înmulțite, confirmînd același lucru — au avut de asemenea un caracter magic [2]. Dacă fantezia, în general vorbind, este mai corespunzătoare prin natura sa imprevizibilului, fantezia artei primitive s-a constituit, totuși — de asemenea parțial — din perspectiva unor ritualuri magice, sub semnul precumpănitor al previzibilului.

În raporturile sale cu natura, cu realitatea *obiectivă*, omul primitiv este *dominat* de imprevizibil. El este încă foarte departe de a poseda capacitatea și mijloacele unei cunoașteri adecvate, științifice, care să-l elibereze de tirania forțelor obscure și de surprizele ucigătoare care-l asaltau. Omul este tentat atunci să *contracareze* asaltul acestui imprevizibil *obiectiv* printr-un previzibil *subiectiv*, tensional, cu un pronunțat halou afectiv, condensat în fantezia unor ritualuri. De-a lungul timpului, parte din ritualuri și-au pierdut semnificațiile lor inițiale strict utilitare, încît practicarea lor de către unele colectivități mai apropiate de zilele noastre a rămas sub semnul unei fantezii existînd prin sine însăși.

În general vorbind, arta a evoluat cu insistență către relevarea propriilor sale resorturi intime, către pulsațiile imprevizibilității ei imanente. Este o evoluție sacadată, discontinuă, cu supuneri temporare la canoane previzibile, exterioare, dintre cele mai variate. În tragedia antichității, de pildă, corul a rămas multă vreme un element stabil, o normă artistică previzibilă. Corul reprezenta patosul evocator al operei, lirismul ei obligatoriu, oarecum anticipat. El semnifica vocea colectivă, suspinul obștei, previzibil în ce privește prezența lui de formă artistică obligatorie. Arta a tins, însă, neîncetat să depășească variatele canoane și să se supună doar sie însăși, propriilor ei cerințe intrinseci. În fantezia artistului, realitatea se leapădă de cimentul obiectiv, de rutina cotidiană și dimensiunile ei cresc sau descresc, deviind de la

[1] Mihail V. Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, *Arta lumii vechi și a evului mediu*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 41.

[2] Henri Lhote, *Frescele din Tassili*, p. 51.

traiectoriile obişnuite. Fantezia artistică *seduce* realitatea, determinînd-o să se supună unui făgaş metaforizant. Ea năzuieşte mereu să transforme realul în areal.

În acest proces de metamorfoză spirituală subiectivă, imaginaţia, ascultînd de pulsaţiile ei nelineare, ondulatorii, mustind de surprize, operează o „dezmembrare" a realului. „Presupunînd că existenţa unui model *este dovedită* ceea ce interesează — subliniază Roland Barthes — este să arăţi în ce anume este el deformat, negat sau chiar eludat ; *imaginaţia este deformantă ; activitatea poetică* constă în dezmembrarea imaginilor: această propoziţie a lui Bachelard mai trece încă drept o erezie în măsura în care critica pozitivistă continuă să acorde un privilegiu exagerat studiului originilor"[1]. Fantezia artistică este „deformantă", ea „dezmembrează" nu în sensul unei repudieri absolutizante şi simpliste a realităţii ci ca o spiritualizare a acesteia pe fondul unor „capricii" constructive, imprevizibile, ale imaginaţiei. Poate că inefabilul constă tocmai în această „dezmembrare" constructivă şi capricioasă în acelaşi timp, într-o *reacţie în lanţ,* a imprevizibilului fanteziei.

Chiar în procesul creării a ceea ce a fost numit de unii artişti contemporani operă „non-fictivă", solicitările fanteziei artistice n-au putut fi ocolite. Oricît ar avea opera un caracter „non-fictiv" în sensul relatării faptelor reale, ficţiunea artistului operează selectiv şi „manevrează" în ordinea construcţiei. În măsura în care intervine această libertate de manevrare, fantezia aduce in procesul de creaţie încărcătura ei de reacţii imprevizibile. De fapt, o operă „non-fictivă", ca să poată deveni artă, creatorul ei trebuie să *reconstituie spiritual* o realitate vie din fapte relatate la care artistul însuşi n-a participat. Această reconstituire subiectivă, care năzuieşte să redea faptelor şi psihologiei personajelor virginalitatea lor iniţială, nu e posibilă decît prin perspectiva intervenţiei active a fanteziei, a izbucnirilor ei surprinzătoare şi constructive.

---

[1] Roland Barthes, *Despre Racine. Eseuri,* E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 203.

Iradiaţiile imanent imprevizibile ale fanteziei artistice pot fi considerate şi dintr-o altă perspectivă, cea a percepţiilor artistului în raport cu psihologia omului comun. Formele pe care le iau percepţiile în psihologia omului comun şi care „reprezintă o împietare a factorului logic asupra celui reprezentativ“ [1], au un caracter mai stabil şi mai plat. Omul comun percepe realitatea fără zguduiri însemnate, după o stereotipie prea puţin deosebită de la un individ la altul. De aceea, percepţiile sînt într-o anumită măsură previzibile de la om la om în ceea ce priveşte relativa lor stabilitate şi asemănare. Percepţiile artistului sînt, însă, cele mai puţin stabile, neîncetat mişcătoare, iradiind caleidoscopic, deoarece ele se nasc pe fondul neastîmpărului dramatic al fanteziei însetată de surprize. Într-o realitate în care percepţia omului comun nu descoperă nimic dincolo de o anumită stereotipie cu care s-a obişnuit, percepţia artistului, neîncetat avidă, tinzînd să se depăşească pe sine de la un moment la altul, captează ceva aparte, un filon unicat, irepetabil. În felul acesta, percepţia artistului, îmbrăcînd forme atît de puţin stabile, este mereu imprevizibilă.

Fiind imanent fanteziei şi imaginii artistice, imprevizibilul nu-şi manifestă, însă, prezenţa în mod automat şi absolut necondiţionat, ci se face simţit îndeosebi de-a lungul marilor epoci şi perioade de creaţie. Tendinţele academiste, clasicizante, dogmatizatoare — toate acele pocnituri de bici în faţa creaţiei artistice, încercînd s-o înghesuie în staulul tiparelor preconcepute, au dispreţuit imprevizibilul sau l-au împins cît mai adînc în umbră. În această privinţă, clasicismul francez — atît sub aspectul teoriei estetice cît şi în ce priveşte practica artistică ce s-a conjugat îndeaproape cu perceptele esteticii — este deosebit de concludent. Fireşte, estetica clasicistă îşi are partea ei de contribuţie pozitivă, necesară, în măsura în care s-a străduit să smulgă creaţia artistică din exacerbările extazului mistic, din rătăcirile prea pronunţate pe căi iraţionaliste. Dar — în ansamblu — ea a avut orgoliul inadecvat de a cere creaţiei artistice, în

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, ediţia a II-a revăzută, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, p. 291—292.

stilul unor decrete, să se supună clarității logice, ordinii previzibile, evidenței lineare. *Arta poetică* (1674) a lui Boileau a fost sugestiv caracterizată de R. Bayer drept „logica lui Descartes pusă pe versuri", „discursul asupra metodei" al esteticii. Ducînd pînă la limita unilateralizării raționaliste critica sa la adresa tezei lui Bossuet despre rolul revelației în creația artistică, Boileau a ajuns să deprecieze — aproape pînă la negare — virtuțile fanteziei cu întreaga ei încărcătură de surprize. În măsura în care Malherbe, Vaugelas și Boileau au făcut epocă prin viziunea lor asupra operei de artă ca încarnare a unor norme rigide, previzibile, ei au putut fi — cum îi caracteriza Paul Zarifopol — niște „vrednici jandarmi literari" [1], ce au alcătuit cu grijă și nestrămutată credință canoanele clasicismului. Teoria clasicistă și literatura care i s-a supus, au promovat deschis o antipatie radicală față de surprizele de linie și culoare. „Născut din disciplină și destinat să disciplineze" [2], stilul clasicist a promovat înscrierea operei de artă exclusiv în aria previzibilului, a cuminţeniei uscate și intolerante a dogmelor. Prelungirea exigențelor clasicizante a dus la încordări extreme ale sensibilității artistice care au culminat, în cele din urmă, cu eliberarea de canoane, atît de intensă în emancipările artei moderne, declanșate încă în veacul trecut.

Dar în același secol (al XVII-lea) în care clasicismul literar se străduia să sancționeze reacția artistică imprevizibilă, în artele plastice, barocul, prea puțin teoretizant, împrospătează fenomenul artistic, oarecum saturat de echilibrul și perfecțiunea olimpiană a Renașterii, cu un ritm sacadat, cu o fantezie mustind de surpriza asimetriilor, de linii și forme sugerînd mobilitatea și imprecizia [3] contururilor. Caracterizarea care s-a dat de atîtea ori barocului ca fiind un stil artistic *de declin*, manierist, este grăbită și nedreaptă. Barocul apărea flancat — pe de o parte — de armoniile relativ statice, relativ

---

[1] Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingașe*, Cultura Națională, 1926, p. 93.
[2] *Idem*, p. 94.
[3] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 175—176.

previzibile ale artei Renașterii iar, pe de altă parte, în propriu-i secol, de uscăciunea dogmelor clasicizante. În această atmosferă artistică oarecum sufocantă, canonizantă, stilul baroc — oricît de manierist ar fi — exaltă încărcătura imprevizibilă a fanteziei, capriciul, neastîmpărul, nu odată strident, al liniilor, al formelor și volumelor. Mai tîrziu, cu peste un secol, impresionismul în pictură avea să reînnoiască — cu repercusiuni remarcabile pentru fenomenul artistic în ansamblul său — ceea ce H. Wölfflin a numit „gustul clarității difuze“, o mobilitate fulgurantă a imaginilor care respinge previzibilul prea accentuat.

Din perspectiva artistului modern, fantezia creatoare devine tot mai accentuat ea însăși, eliberîndu-se cît mai amplu cu putință de curgerea oarecum monotonă a imaginilor și legăturilor lor. Artistul romantic dăduse, de asemenea, un impuls deosebit de intens fanteziei într-o tonalitate afectivă, patetică, de melancolie dramatică din care țîșnesc fantasmele unor însingurări clamatoare, cărora le place să se facă știute și strigate. În lirica romantică, de pildă, evaziunea subiectivității artistului atrăgea după sine o creștere a reacțiilor încărcate de surprize. „Omul peregrinează să-și afle restul pierdut al ființei sale în spațiu, în amintire, în istorie, în vis. Mișcarea centrifugă servește, în acest caz, tocmai celor mai legitime revendicări *subiective* ale poetului romantic“ [1]. Cu romantismul, fantezia artistică devenea din ce în ce mai capricioasă, mai puțin cuminte. Salturile ei sînt mai neașteptate, mai agile și neliniștite.

Ca și romanticul, artistul modern — începînd încă de pe la jumătatea secolului trecut — dă frîu liber palpitului subiectiv. Dar dacă moștenește de la romantici *frenezia* imaginației, artistul modern creează, de astă dată, — cum foarte sugestiv observa Hugo Friedrich — un „romantism deromantizat“. Tonul elegiac și tînguitor după trecut, exaltarea sentimentală a amintirilor, lasă locul unor sclipiri de maximă densitate metaforizantă. Fantezia artistului modern își aruncă luminile mereu în față, sondînd necunoscutul, căutînd neîncetat să asocieze

---

[1] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric,* Ed. tineretului, București, 1968, p. 300.

ceea ce în realitate este disparat. Fantezia artistică este acum mai accentuat vizionară tocmai în sensul că renunţă la patetismul sentimentalismului personal, şi oarecum exterior, devine mai *constructivă,* mai stăpînă pe sine, propunînd esenţe noi, forînd necunoscutul cu încăpăţînare. De aci o multiplă fervoare a imprevizibilului în creaţie. Registrul spiritual se schimbă de la o clipă la alta, pulsaţiile imprevizibilului înlănţuindu-se pe verticală ca nişte segmente ale unei „coloane infinite".

Dacă ne referim la creaţia actuală din ţara noastră, eliberată de presiuni dogmatice, nu se poate să nu observăm că — reintrată în făgaşurile ei fireşti — fantezia artistică este astăzi mai suplă, mai corespunzătoare sie însăşi. Poate că în ultimii ani s-a făcut simţită în creaţia artistică românească o goană după ciudăţenii, după discontinuităţi psihologice, după dislocări forţate ale raţionalului, după enigme şi surprize, după parabole, după aranjamente compoziţionale mult prea căutate, care pot deveni cu timpul la fel de monotone şi conformiste, prin exaltarea lor, ca şi trecuta înţelegere greşită a previzibilului. Este cu totul de înţeles, însă, năzuinţa actuală a multor artişti de a aborda — cu maximum de fantezie — acele nuanţe ale spiritului, multă vreme lăsate în părăsire, împinse în umbră. Această năzuinţă constituie unul din semnele unei regenerări superioare a fanteziei artistice, configurează experienţe fertile. Fantezia artistică năzuieşte astăzi, pe o arie creatoare tot mai întinsă, să se regăsească pe sine, şi să-şi exalte cu lăcomie virtutea imprevizibilizăţii.

STROE MARCUS și ANCA DABIJA

CONDIȚIONAREA PSIHOLOGICĂ A RECEPTĂRII OPEREI DE ARTĂ

Nu este în intenția noastră de a arăta în ce constă specificul comunicării artistice, ci ne vom opri doar la o analiză mai amplă a ultimei verigi a acesteia, care este receptarea. Filozoful și esteticianul Herbert Read a definit pregnant funcția artei ca act de comunicare cu rezonanță implicită în particularitățile psihologice ale consumatorului de artă. „Oricît de mult a fost înăbușită în fals idealism și în sofisticare intelectuală, arta continuă să fie activitatea datorită căreia aparatul nostru senzorial este menținut în încordare, imaginația noastră își păstrează vioiciunea, iar puterea noastră de raționament agerimea“. [1]

Orice operă de artă se adresează unui public, formînd un public, dezvoltînd la acesta caracteristici specifice unui anumit model de receptare artistică. „Obiectul de artă — nota Karl Marx — ca și orice alt produs, creează un public cu simț artistic și capabil să se bucure de frumos“. [2]

Simpla percepere a unei opere de artă nu înseamnă însă și înțelegerea sa ; o dată cu decodarea mesajului transmis de artist sau o dată cu găsirea unei semnificații posibile are loc receptarea artistică deplină. Am spus

---

[1] Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, București, 1970, p. 25—26.

[2] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice, Introducere*, ed. a 2-a, București, Ed. politică, 1960.

semnificație posibilă și nu în mod obligatoriu cea reală pentru că este posibil ca însuși artistiul să se fi gîndit la mai multe sensuri pe care să le exprime opera sa și pentru că receptorul are libertatea de a înțelege într-un mod personal, activ, mesajul artistului. În acest sens putem vorbi de creativitate și la nivelul receptorului, trăsătură solicitată și amplificată mai mult de arta modernă contemporană.

Dar se poate ivi întrebarea : în aceste condiții de „libertate" a receptorului, de interpretare a mesajului sau chiar de nereceptare a sa mai este posibilă comunicarea ? Desigur, și considerăm întemeiată poziția exprimată de T. Slama-Cazacu : „chiar dacă persoana receptoare nu acționează drept consecință a comunicării și, ceva mai mult, chiar dacă nu a „recepționat" din diverse motive conținutul transmis, totuși actul de limbaj are loc atîta vreme cît a existat manifestarea intenționat expresivă a primului partener". [1] Dacă aceasta este situația în „faptele de limbaj" propriu-zise ce au drept funcție esențială comunicarea, cu atît mai mult situația e valabilă în artă, care fără a fi limbaj decît printr-o extindere metaforică a sensului propriu al cuvîntului (deoarece funcției de comunicare i se alătură, dacă nu chiar o subordonează funcția estetică), rămîne o formă de comunicare.

Obiectivul prezentului studiu constă în surprinderea modalităților psihologice de receptare a operei de artă în evidențierea, din perspectiva psihologiei artei, a factorilor interni care condiționează înțelegerea și aprecierea operei de artă. Într-o astfel de analiză nu se pot elimina caracteristicile condiționării axiologice sau sociale ale receptării artistice pe care le socotim presupuse. Avem în vedere, însă, cu precădere, descifrarea strict psihologică a procesualității receptării artistice. Analiza se va referi la aspectele specifice ale receptării operei plastice pornind de la valențele ei de mesaj simbolic care păstrează într-o bună măsură elemente de reprezentare a naturii (culoare, formă etc), chiar în realizările sale cele mai abstracte, ceea ce după opinia lui W. Worringer „dă unui public obișnuit să vadă concret, încă dreptul aparent de

---

[1] Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, Ed. științifică, 1959, p. 57.

a se simţi solicitat ca fiind competent",[1] precum şi de la experimentele efectuate în ultimii doi ani în rîndul elevilor care frecventează lectoratul de istoria artei de la Muzeul de artă al Republicii.

Tudor Vianu arăta că o cercetare completă a receptării artei trebuie să distingă elementele simultane sau succesive care o compun. Prin aceasta, autorul înţelegea efectuarea unui studiu amplu care să surprindă atît factorii estetici cît şi cei extraestetici prezenţi în actul receptării, după cum şi evoluţia lor pe întreg parcursul conduitei respective. Altfel spus, receptarea artistică nu produce o singură şi simplă emoţie, aceasta evoluează, se conturează tot mai amplu în cursul actului perceptiv şi devine din ce în ce mai intelectualizată, atunci cînd se împleteşte şi se sprijină pe activităţi congnitive, raţionale. De aceea, surprinderea numai a unui factor sau altul al receptării nu poate să lămurească definitiv complexitatea conduitei umane, declanşată de contactul cu opera de artă. Este necesară surprinderea factorilor implicaţi în actul receptării, cît şi interrelaţia acestora într-un model psihologic complex.

În procesul receptării artistice se inserează alături de factorii psihologici strict influenţaţi şi determinaţi de obiectul estetic, şi o serie de factori psihologici mai puţin condiţionaţi de acesta. În vreme ce factorii aparţinînd primei categorii sînt direct determinaţi de caracterul expresiv şi inedit al operei de artă şi printre aceştia T. Vianu enumeră percepţia estetică, intuiţia originalităţii estetice, interesul şi motivaţia artistică, sentimentele estetice, factorii aparţinînd celei de a doua categorii intervin nu numai în raport cu opera de artă, ci şi în alte împrejurări ale vieţii, iar dintre aceştia din urmă, autorul citat aminteşte : reactivitatea vegetativă, percepţia empatică, reprezentările asociative, unele stări afective.

Există arte care implică dezvoltarea unei succesiuni de secvenţe (cinematografia, teatrul, muzica etc) şi arte care se caracterizează în principal prin simultaneitate, prin comprimarea acţiunii într-o unitate de timp şi

---

[1] Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 312.

de loc (pictura, sculptura etc.). În timp ce primele se bazează în măsură mai mare pe o percepere rapidă, spectatorul trebuind să sesizeze instantaneu conținutul esențial al unei secvențe de film, sau al unei scene de teatru, pentru ca imediat să treacă la alte secvențe care nu sînt însă decît elemente parțiale ale unui întreg complex, celelalte presupun și invită la o contemplare mai îndelungată în vederea pătrunderii sensului reprezentat. Există opere de artă care trăiesc mai ales prin subiectul pe care-l exprimă, în timp ce pentru altele detaliile artistice capătă intense semnificații. În sfîrșit, există opere de artă care antrenează supraestimări datorită prestigiului autorului, a cunoașterii stilului, manierei sale de lucru, a întregii sale evoluții artistice.

Conchidem, deci, că un studiu privitor la factorii psihologici ai receptării operei de artă trebuie să țină seama de caracteristicile specifice ale artei respective, ca și de valențele psihologice pe care le degajă obiectul contemplării estetice. În cazul artelor plastice, modalitățile specifice de expresie și comunicare, caracterul spațial, unitatea de timp și de loc a acțiunii, funcția detaliilor și a efectelor plastice, constituie importante elemente care imprimă receptării artistice o anumită specificitate. Adăugăm la aceasta nivelul complexității codului artistic care, de la caz la caz, poate sta la îndemîna receptorului de artă obișnuit, sau poate să-l copleșească nerealizîndu-se o „priză“ de atașare față de operă. Acest aspect ține și de creator, care păstrează într-o mai mare sau mai mică măsură legătura cu modalitățile de creație precedentă, și de consumator, care poate manifesta o inerție a modalităților de receptare devenite obișnuințe față de forme și mijloace noi de expresie artistică.

Problematica psihologică a receptării estetice este destul de vastă. N. Pîrvu enumeră, de pildă, doar cîteva dintre problemele principale : „în ce constă atitudinea estetică și care sînt procesele psihice care o delimitează, care „trec“ pe prim plan ; ce cuprinde prima impresie ; cum se desfășoară ulterior procesul receptării artistice în psihicul spectatorului, ce este gustul artistic și cum se formează el ; ce este judecata artistică și cum atinge

ea un anumit nivel de maturitate ; ce diferenţe pot exista între diverşii spectatori în actul perceperii şi receptării artistice". [1]

Studiul psihologic al percepţiei estetice cuprinde, aşadar, mai multe laturi. Notăm printre altele : modalităţile de percepţie, mişcarea ochilor în timpul percepţiei, diferenţe individuale în perceperea culorilor, formelor etc. Studiul mişcărilor oculare a intervenit în domeniul receptării artistice mai ales în legătură cu valoarea acestora în crearea senzaţiei de mişcare în cazul privirii unor obiecte reprezentate plastic într-un mod imobil. Noel Mouloud observa că „a citi un tablou nu înseamnă să sesizezi formele subordonate instantaneului, imobilului ; înseamnă a beneficia de capacitatea privirii care înţelege formele parcurgîndu-le, înlănţuindu-le, animîndu-le". [2] Studiul percepţiei culorilor este o problemă foarte veche. El a început încă din laboratorul lui Wundt în care J. Cohn a elaborat o lucrare privind dependenţa preferinţelor individuale de elemente coloristice (nuanţă şi contrast). Studiile au evoluat, ajungînd la un număr impresionant, axîndu-se îndeosebi pe testarea preferinţelor culorilor. Recent, cercetările lui Harry Helson [3] evidenţiază comportamentul estetic în funcţie de percepţia culorilor, ca un fenomen adaptativ. Problema depăşeşte într-o bună măsură cadrul strict al receptării estetice, fiind în prezent o problemă a adaptabilităţii generale a individului la locul de muncă, vizînd preocupările în studiul culorilor funcţionale.

Unele studii de real interes privesc problema caracteristicilor percepţiei estetice şi a percepţiei empatice. Tudor Vianu [4] consideră percepţia estetică drept procesul psihic prezent în receptarea artistică, determinat nemijlocit de opera de artă, prin care se asigură un act de cunoaştere şi o revelaţie artistică. Spre deosebire de per-

---

[1] N. Pîrvu, *Studii de psihologia artei*, Bucureşti, Ed. did. şi ped., 1967, p. 9.

[2] Noel Mouloud, *La peinture et l'espace. Recherches sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1964, p. 101.

[3] H. Helson, *Adaptation level theory*, 1962, p. 363—367.

[4] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1968, p. 322.

cepţia estetică, apreciem că percepţia empatică nu mai este dependentă nemijlocit numai de obiectul de artă. Aceasta se produce în contactul direct cu un model de comportament uman faţă de care ne transpunem cognitiv, afectiv şi motric. Lucian Blaga [1] consideră că percepţia empatică cuprinde o latură cognitivă şi alta estetică, diferenţa constînd în aceea că în primul caz contemplatorul percepe situaţii şi stări posibile ale realităţii, iar în al doilea caz trăieşte stări realizate în planul convenţiei artistice. Diferenţa ne apare reală şi subtilă mai ales în privinţa sesizării capacităţii de empatizare ca o trăsătură a individualităţii, exprimată diferenţiat în funcţie de contextul în care apare manifestarea modelelor de comportament uman.

Anumite precizări aduce în discuţie şi Curt John Ducasse [2] care adoptă punctul de vedere potrivit căruia poate să existe contemplare estetică fără empatie, tot aşa cum poate exista empatie fără contemplare estetică. În contemplarea empatică, fenomenul de cunoaştere şi transpunere se însoţeşte de o amplă reactivitate vegetativă, organică care înlesneşte actul de receptare.

O serie de autori se preocupă de analiza modificărilor organice apărute în receptarea artistică. Cercetările moderne asupra indicatorilor fiziologici prezenţi în actul receptării şi al empatiei estetice aduc importante precizări în legătură cu nivelul subconştient de manifestare a proceselor în discuţie. Astfel Henry Wallon [3] susţine ideea că a contempla un spectacol nu înseamnă o stare pasivă, ci reprezintă o imobilitate aparentă plină de tensiune musculară. Arthur Koestler [4] susţine că o stare de anxietate care poate cuprinde o persoană în faţa unor scene tulburătoare se reflectă şi în reacţii organice de tipul modificărilor cardio-vasculare, ale tensiunii musculare etc. Dar exemplele de analize şi cerce-

[1] Lucian Blaga, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970, p. 34.

[2] Curt John Ducasse, *The philosophy of art*, New York, Dover Publications my, 1966, p. 149—150.

[3] Henry Wallon, *De la act la gîndire*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1964, p. 50.

[4] Arthur Koestler, *The act of creation*, London, Hutchinson of London, 1964, p. 278—279.

tări în această direcție se pot înmulți, problema fiind actuală și relevată prin mijloace științifice dintre cele mai obiective.

O altă categorie de cercetări asupra percepției estetice vizează comportamentul receptorului în raport cu complexitatea sau simplitatea obiectului de artă. H. J. Eysenck [1] este de părere, corectînd punctul de vedere al lui G. D. Birkhoff, că formele complexe sînt considerate mai plăcute din punct de vedere estetic decît cele simple. Pe aceeași poziție se situează și H. Same Lane [2] care experimentînd pe 59 de subiecți constată că 30% dintre aceștia preferă valoarea cea mai scăzută de complexitate, iar 70% valoarea cea mai ridicată. De asemenea, în cercetările efectuate de noi, în rîndul elevilor care frecventează lectoratul de la Muzeul de artă al Republicii, am constatat, în cadrul lecției dedicate artei medievale românești, că elevii se opresc mai mult și rețin mai exact obiecte de artă cu o complexitate vizibilă, decît cele aparent simple, deși îndrumarea s-a făcut pe larg și într-un caz și în celălalt. Aceste cercetări le confirmă pe cele prezentate mai sus și demonstrează că pe măsură ce crește complexitatea stimulării artistice, efectul în receptare este mai pozitiv. Este posibil însă ca preferințele pentru complexitate și simplitate să fie dependente de vîrstă (chiar în rezultatele noastre, adolescenții apreciau în mai mare măsură decît preadolescenții un obiect de artă simplu, motivîndu-și preferințele prin argumente ca : sobrietate, simplitate, eleganță) sau de experiența artistică a receptorului, de cultura sa.

Fenomenul percepției estetice nu este însă un fenomen psihic izolat. Imaginea perceptivă nu rămîne singulară în actul receptării artistice, ci se integrează într-un sistem asociativ de idei, de reprezentări ale memoriei sau ale imaginației contemplatorului. Desigur, contactul prim cu opera de artă se realizează pe cale perceptivă, dar de aici nu trebuie conchis că fenomenul receptării

---

[1] H. J. Eysenck, *The general factor on aesthetic judgements*, „British Journal of Psychology", 1940, p. 31.

[2] H. Same Lane, *Preferences for complexity as a function of schematic orderliness and redundancy*, „Psychonomic science", 1968, *12*, 4, p. 209—210.

artistice se reduce la impresiile senzoriale. Percepția unui obiect de artă declanșează un amplu proces asociativ care facilitează înțelegerea acestuia. Aprecierea unei opere picturale și surprinderea sensului tematic al unor efecte plastice depinde în mare măsură de forța imaginativă a privitorului, de capacitatea sa de a face noi asociații și de a le mobiliza pe cele vechi. Specific receptării operei plastice caracterizată prin unitatea de timp și de loc a acțiunii, printr-o comprimare într-un singur punct a ceea ce precede cu ceea ce urmează, este intervenția lanțului asocativ și a forței imaginative, care pot transforma simultaneitatea în succesivitate sau pot explica elementul comprimat într-o unitate structurală prin raportarea la imaginarea momentelor anterioare și, respectiv, posterioare evenimentului zugrăvit de pictor. „Mai multe amintiri grupate în jurul unei impresii — remarcă N. Pîrvu — cîștigă prin combinarea lor, o forță și o întindere considerabile". [1]

În cercetările noastre efectuate cu elevii, ne-am ghidat după principiul enunțat mai sus, urmărind experimental funcția factorului asociativ-imaginativ în perceperea și înțelegerea operei de artă. În acest scop am elaborat o probă imaginativ-asociativă (ce are la bază caracteristicile experimentale ale testului de apercepție tematică T.A.T.). Subiecților li se prezenta un diapozitiv reprezentînd tabloul *Munți la Saint-Rémy*, aparținînd pictorului Vincent Van Gogh ; după aceea se solicitau răspunsuri individuale la următoarea întrebare : „Ce vă imaginați că s-ar fi putut întîmpla înainte și ce credeți că ar fi putut să urmeze momentului zugrăvit de artist în tabloul proiectat ?". Experimentul propus tinde să „forțeze" imaginația subiecților, să releve rolul asociațiilor în percepția artistică. Proba a fost aplicată pe un lot de 224 de elevi, dintre care 148 de elevi adolescenți și 76 de preadolescenți. Din totalul elevilor, 177 (79%) dau răspunsuri la întrebarea pusă, respectiv 121 (81,8%) adolescenți și 56 (73,7%) preadolescenți. Din totalul răspunsurilor 80% au un conținut asociativ-imaginativ, iar 20% neimaginativ. Faptul că se constată un procent

[1] N. Pîrvu, op. cit., p. 16.

aproape dublu de răspunsuri asociativ-imaginative la elevii adolescenţi (94,2%), faţă de cei preadolescenţi (46,4%), ne furnizează o viziune diferenţiată asupra forţei imaginativ-asociative a celor două categorii de vîrstă, în cazul concret al receptării unei opere de artă. Explicaţia rezidă în faptul că, la vîrsta adolescenţei, percepţia este mai amplă, mai adîncă, axată pe un bagaj mai mare de cunoştinţe anterioare, care facilitează apariţia de reprezentări şi asocieri. Iată un tip de răspuns dat de un elev adolescent la proba noastră : „Cred că în natură nu s-a întîmplat nimic, cred că acest peisaj vine să ne ofere o anumită stare sufletească a pictorului înaintea creării acestei opere. Am impresia că este o stare sufletească de zbucium a artistului exprimată atît de bine prin culoare și linie. Peisajul cu liniile lui groase este un «peisaj sufletesc» foarte accidentat al întîmplărilor vieţii. Și aceasta este un lucru foarte firesc la un artist ca Van Gogh (dacă el este autorul și dacă cartea lui I. Stone nu este o biografie excesiv romanţată, ceea ce nu cred)."

G. T. Fechner sublinia cu 100 de ani în urmă, că un tablou este frumos nu numai prin coloraţia proprie, ci și prin culorile pe care le evocă ; petele de culoare acţionează atît prin intermediul impresiilor senzoriale, dar mai ales prin semnificaţia lor, idee valabilă atît pentru pictura tradiţională, dar mai ales pentru cea modernă, la care, după opinia noastră, mecanismul asociaţiilor imaginative capătă o pondere mai mare în înţelegerea unei opere picturale.

Într-o altă probă, folosind metoda alegerii unui tablou din creaţiile pictorilor Grigorescu, Andreescu, Luchian ce se află în Muzeul de artă, am primit răspunsuri care evidenţiază rolul asociaţiilor-imaginative în receptarea detaliilor de culoare din diferite opere. Astfel, un elev, referindu-se la tabloul *Iarna în pădure*, aparţinînd pictorului Ion Andreescu, relatează : „Acest tablou m-a impresionat prin singurătatea apăsătoare a zilei de iarnă. Decorul care la prima vedere nu pare sumbru, ci numai accentuează naturaleţea unei zile de iarnă, copleșește. Am avut senzaţia că arborii cenușii își mișcă braţele și se strîng roată împrejurul meu. Pentru mine a constituit un cadru, poate cel mai potrivit, pentru singurătate, me-

lancolie și reflectare. Tonurile care prin degradé se substituie reciproc creează foarte plastic senzația de apăsare. în special prin contrastul dintre cenușiul mat al cerului și nuanțele de alb-murdar al zăpezii". Și iată un alt răspuns semnificativ la tabloul *Anemone*, aparținînd pictorului Șt. Luchian: „Mi-au plăcut foarte mult culorile care încîntă ochiul. Cu toate că pictorul nu a desenat și nu a căutat să redea cu exactitate imaginea florilor, culorile sînt atît de expresive, pline de vitalitate, încît îți umplu inima și ochiul de optimism și bună dispoziție... Dorința de viață, de a trăi a pictorului se manifestă atît de pregnant în această operă, încît tabloul însuși constituie un strigăt al vieții, o descătușare de boala care-l țintuia pe Luchian".

Unele cercetări de psihologia artei abordează problema activității de gîndire în receptarea estetică. Acest proces, care angajează aprecieri cu privire la conținutul, originalitatea, caracterul documentar, tehnica și reacția afectivă pe care le degajă obiectul de artă, depinde în mare măsură, conform opiniei lui H. Helson, de nivelul de adaptare al contemplatorului la universul estetic care-l înconjoară. Problema judecăților de valoare în artă a constituit obiectul de cercetare al esteticienilor care au stabilit — după cum se știe — numeroase categorii de astfel de judecăți.

Deosebit de importantă ne apare însă problema relației dintre judecata estetică și trăirea afectivă pentru studiul receptării estetice și a transpunerii empatice. Luciditatea cu care stăpînim actul de cunoaștere a operei de artă nu exclude trăirea de tip emoțional. Orice receptare artistică este însoțită de emoții estetice care se manifestă diferențiat în funcție de valoarea stimulativă a operei de artă și în funcție de firea oamenilor. Esențial în participarea afectivului în receptare este subordonarea trăirilor emoționale elementului cognitiv, adică transformarea emoției într-un sistem de atitudine. Din această perspectivă nu putem considera judecata estetică ca fiind o operație pur cerebrală, ci o trăire apreciativă sau mai exact o judecată participativă, afectivă. Spre deosebire de teoria simpatiei estetice care preconiza existența unei emoții estetice independentă total de factorul intelectual,

prin procesul de transpunere empatică față de obiectul contemplației artistice înțelegem[1] acea conduită participativă de identificare cognitiv-afectivă cu modelul de comportament uman reprezentat în opera de artă, avînd drept efect implicit înțelegerea obiectului contemplației noastre. În receptarea artistică are loc un mod optim de îmbinare a laturii cognitive cu cea afectivă, aceasta din urmă prelungindu-se și prin reacții vegetative ; acest întreg ansamblu facilitează pătrunderea în intimitatea conținutului artistic exprimat de creator în opera sa. În actul transpunerii empatice nu avem de-a face cu o identificare cognitiv-afectivă totală cu obiectul contemplației, nu angajăm o stare de extaz, ci un act de recunoaștere în care sînt evocate stări resimțite anterior sau percepute la alții și care, în majoritatea cazurilor, într-un mod conștient, sau inconștient, aparent sau inaparent, generează trăiri afective puternice. Aceste situații de transpunere afectivă nu exclud actul judecării, al anlizei, ci îl presupun, fiind în definitiv vorba de o atitudine în care se produce simbioza dintre rațional și afectiv.

În cercetarea efectuată la Muzeul de artă ne-a apărut pregnant exprimată această atitudine empatică. Astfel, unii dintre elevii care și-au manifestat o preferință pentru *Portretul Mariei Nacu* de N. Grigorescu — și aceștia sînt mai ales din rîndul adolescenților, — își motivează alegerea ca în exemplele următoare : „Am impresia că se potrivește cu mine, nu din punct de vedere fizic, ci prin psihologia ei. O tînără melancolică, frămîntată de grijile mai mari sau mai mici ce apar la vîrsta adolescenței", sau altul : „Mi-a plăcut în primul rînd pentru că m-a emoționat ; am întrezărit în acea ființă o părticică din persoana mea (mă refer la interiorizarea personajului). Ochii tinerei fete sînt imortalizați pe pînză, dar cîte spun ei !... cîte din tainele acestei vîrste pline de întrebări nu sînt dezvăluite în zîmbetul trist ! Buzele de o culoare foarte roșie sînt umede, gata să se deschidă și să șoptească o vorbă". Din aceste răspunsuri se întrevede măsura în care elevii se transpun în „situația" personajului zugrăvit

[1] Stroe Marcus, *Empatia — cercetări experimentale*, București, Ed. Academiei R.S.R. cap. 1, 1971.

de pictor, sau asociază la configurația psihologică a expresiei Mariei Nacu propriile lor strări sufletești. Există, așadar, în actul receptării operei de artă o diferențiere calitativă a stării emoționale. Și în atitudinea empatică și în cea strict estetică emoția este prezentă, numai că în primul caz emoția exprimă trăirile legate de situația redată în tablou, iar în al doilea caz de aspectul formal al realizării tabloului. Răspunsurile elevilor adolescenți ni se par edificatoare, pentru a ilustra prezența emoției pur estetice și a trăirii de tip empatic. Astfel, la proba de alegere, aplicată în cadrul lecției despre Grigorescu — Andreescu — Luchian, 35% din răspunsuri au fost puternic afective, de tip empatic și doar 15% exprimau o emoție strict estetică, apreciativă, ceea ce reprezintă un indiciu important cu privire la punctele de susținere la care recurg elevii adolescenți în alegerea și aprecierea unui tablou.

Studiul afectivității ca proces psihic implicat în receptarea artistică l-a determinat pe Volkelt [1] să împartă sentimentele estetice în obiective, reactive și dispoziționale. Primele, le atribuie contemplatorul aspectelor înfățișate de însuși conținutul obiectului de artă, cele reactive implică o reacție afectivă față de acest conținut, iar ultimele colorează o stare generală ca urmare a receptării artistice. Sentimentele reactive și dispoziționale sînt mai strîns legate de eul propriu, frizează mai direct subiectivitatea individului.

Modelul uman al receptării artistice implică, așadar, aspecte cognitive, afective și vegetativ-organice aflate într-o perpetuă stare de interacțiune, dezvăluind unitatea vieții psihice, manifestată specific în contactul individului cu opera de artă. Receptarea operei de artă se exprimă specific în cadrul actului complex al conduitei estetice, al modalității concrete, profund nuanțată și dependentă de factori multipli, de apropiere sau repudiere a obiectului estetic. Cercetările de psihologia artei au pus în evidență factorii psiho-sociali care intervin în mod particular și influențează receptarea artistică. Dintre

---

[1] J. Volkelt, *System der Aesthetik*, I, 1966, p. 156, cf. N. Pîrvu, op. cit., p. 16.

aceştia amintim factorii motivaţionali, temperamentali, aptitudinali şi atitudinali ai personalităţii umane, factorii genetici, influenţa mediului ecologic educativ şi socio-economic, nivelul de cultură generală şi artistică al receptorului ş.a., precum şi diferenţe prilejuite de schimbările mari ce intervin în modalităţile de creaţie ale pictorilor de la exprimarea figurativă a artei la exprimarea non-figurativă. În legătură cu analiza acestor factori ne vom opri pe scurt în cele ce urmează.

Caracterul activ al psihicului uman se manifestă în cazul receptării artistice, printr-o căutare continuă, dintr-o nevoie de cunoaştere şi diversificare afectivă. Opera de artă ne mobilizează psihologic nu numai prin valorile estetice pe care le întruchipează, dar şi prin atracţia motivată intim cu care ne îndreptăm către ea interesul. Interesul pentru artă este de fapt declanşarea orientării receptorului către obiectul de artă şi menţinerea acestei orientări, fie pe timpul prezentării sale, fie sub formă de aspiraţie sau dorinţă de a-l recepta. Interesul ca act potenţial activant sau ca atenţie orientată joacă un rol determinant în optimizarea conduitei de receptare artistică. Cercetările de psihologie în această problemă au urmat, în general, două direcţii : una ce avea ca scop măsurarea activităţii induse de opera de artă, sau altfel spus, relaţia contemplatorului cu aceasta şi alta ce urmărea relatarea subiectului cu privire la gradul interesului provocat de obiectul de artă.

Faţă de aceste două căi, Geneviève Oléron [1] consideră că rezultatele ambelor metode trebuie să ofere o corelaţie pozitivă pentru surprinderea intensităţii interesului. În motivarea interesului avem de-a face fie cu o conduită psihică anticipativă, fie cu o analiză retrospectivă. Atunci cînd cineva îşi motivează interesul pentru un tablou pe care vrea să-l vadă, încearcă o fundamentare psihologică cu caracter anticipativ, care să justifice intenţia de a cunoaşte opera de artă, în vreme ce motivarea interesului pentru un tablou perceput anterior implică o atitudine estetică şi psihologică retrospectivă care

---

[1] Geneviève Oléron, *Étude sur la mesure de l'„intérêt" de l'auditeur*, „Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision", 1959, nr. 2—3.

tinde să justifice preferința manifestată. Există o relație de interdependență între interes și cunoaștere pentru că ori de cîte ori cunoașterea într-un domeniu este apreciabilă, și interesul pentru acel domeniu se conturează mai pregnant, după cum este valabilă și situația inversă : cu cît se dezvoltă mai mult interesul, cu atît nevoia de cunoaștere sporește. Această idee ni s-a conturat cu precizie în urma cercetărilor făcute la Muzeul de artă unde am constatat modificări substanțiale ale interesului pentru arta plastică la elevii absolvenți ai lectoratului față de interesul manifestat de aceiași elevi la începutul cursurilor. Aceste modificări în conturarea interesului pentru arta plastică privesc creșterea numărului de teme care interesează, precizarea mai exactă a aspectelor concrete care le suscită interesul, creșterea numărului elevilor care răspund la chestionarul de interese, precum și unele elemente de detaliu ca : sporirea interesului elevilor pentru tema Renașterii, fapt ce se explică prin contribuția adusă de procesul de îndrumare în elucidarea acestei epoci, amplu prezentată în cursul lecțiilor, dar și ca urmare a unei cunoașteri prealabile a epocii Renașterii prin intermediul școlii, literaturii, filmelor etc. ; observarea unei oarecari scăderi a interesului elevilor pentru arta modernă, fapt ce ni-l putem explica atît prin slaba pregătire a elevilor pentru receptarea acestor opere, cît și prin trecerea prea bruscă și insuficient alimentată teoretic și practic cu argumente privind modalitățile de apropiere de noile orientări creatoare. În general, însă, interesul elevilor pentru arta plastică este profund marcat de experiența dobîndită în cadrul lectoratului de la Muzeul de artă și el a putut fi constatat și din răspunsurile elevilor care au dovedit că lecțiile audiate îi preocupă și după vizitarea Muzeului, din cantitatea și calitatea informațiilor reținute de la o lecție la alta (interval de trei săptămîni), din aprecierile pe care le fac cu privire la lecțiile care i-au impresionat cel mai mult, precum și din motivările care i-au determinat să prefere o lecție sau alta.

Am menționat, mai sus, prezența unor factori de personalitate care influențează procesul receptării artistice.

Jean Cardinet [1] pune în evidență relația dintre unele trăsături de personalitate și preferința pentru anumite opere de artă, pentru anumite aspecte ale unui tablou. R. Abschuler și L. Hattwick [2] consideră, în urma experiențelor avînd drept subiecți copii, că aceia cu un comportament emoțional liber preferă culorile „calde", în timp ce copiii controlați afectiv și mai mult îndreptați către sine au preferințe pentru culorile „reci". Într-o lucrare mai veche, Cyril Burt [3] discută relația dintre modalitățile de apreciere a operei de artă și particularitățile tipologice de intro- și extraversiune. Extraverții în 82% din cazuri în comentariile lor se ocupă nu de tablou ci de obiectele prezentate de acesta, preferînd puterea de expresie a formei, în vreme ce introverții, din contra, se atașează mai mult de tabloul însuși. Cardinet clasifică subiecții după trăsături de caracter care corespund unor tendințe active, adică tendințelor care fac să se caute satisfacții în lumea exterioară, ceea ce corespunde pe plan estetic unor interese pentru o reprezentare fidelă a realității sensibile. Pentru aceștia tablourile exprimă o atmosferă de fericire, nu de rigiditate. Dimpotrivă, tendința de apărare, de pasivitate față de lumea exterioară, orientarea către sine duce la manifestarea preferințelor pentru tablouri fără detalii, linii sobre, din care lipsesc ființele umane. Alte cercetări vizează dependența receptării artistice de sensibilitatea contemplatorului. R. B. Cattell [4] remarcă faptul că cercetările psihologice au dovedit că gustul artistic se formează și datorită unor diferențe temperamentale fundamentale în tolerarea ritmului, vitezelor și privind disponibilitatea pentru anumite feluri de stimulări emoționale. Cercetările lui Cattell și Eysenck au arătat că subiecții neinhibați preferă tablouri colorate și simple, țipătoare, corpuri executate cu tehnică (opere

---

[1] Jean Cardinet, *Préférences ésthétiques et personnalité*, „L'année psychologique", 1958, nr. 1, p. 45—69.

[2] R. Abschuler, L. Hattwich, *Painting and Personality, A study of young children*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1947.

[3] Cyril Burt, *The factorial analysis of emotional traits*, „Character and Personality", 1939, 7, p. 285—299.

[4] R. B. Catell, *The Scientific Analyses of Personality*, England Penguin Books, 1967.

aparţinînd postimpresionismului şi abstracţionismului), în vreme ce subiecţii inhibaţi preferă clarobscurul, sugestivul şi subtilitatea unui Van Eyck. Unii psihologi folosesc chiar cu valoare de diagnoză asupra personalităţii, modul de apreciere a tablourilor, apreciind că dacă subiectul alege tablouri suculente şi carnale aparţinînd lui Rubens, pe de o parte, sau tablourile spirituale aparţinînd lui El Greco, pe de altă parte, aceasta poate constitui un prim diagnostic psihologic asupra trăsăturilor sale de personalitate.

Unele studii cu caracter genetic relevă modalităţile diferite de antrenare a proceselor psihice în receptarea operei de artă la diferite niveluri de vîrstă, căutînd şi soluţii de educare estetică a tineretului. R. Francès şi H. Voillaume, (vezi *Psychologie française*, 4, 1964) abordează unele experienţe genetice şi diferenţiale. Autorii constată printre altele o relaţie pozitivă şi puternică între ordinea de preferinţe şi ordinea de reprezentare figurativă a realităţii într-o operă de artă, la subiecţii între 10—20 ani ; la adulţi această relaţie slăbeşte sau devine negativă odată cu sporirea culturii generale şi a culturii picturale active.

În al său curs de estetică experimentală, R. Francès [1] trece în revistă diferite cercetări privind motivele şi criteriile de preferinţă estetică la copii. Studiul Elenei Joiţa [2] asupra atitudinii faţă de frumos la elevii adolescenţi, urmăreşte locul preocupărilor pentru artă, direcţiile atitudinii faţă de estetic, aspecte ale manifestării frumosului, structura intereselor estetice ale elevilor la această vîrstă. Cercetarea se întemeiază pe metodica chestionarelor-model cu valoare constatativă, orientativă. Autoarea observă, printre altele, existenţa unui interes scăzut pentru artă plastică în cadrul contextului general de interese ale adolescentului, fapt pe care îl explică

---

[1] R. Francès, *Esthétique expérimentale*, „Bulletin de psychologie", 1967, 263, XXI, 1—4, p. 144—157.

[2] Elena Joiţa, *Atitudinea faţă de frumos — dimensiune a lumii spirituale a adolescentului*, Referate şi comunicări prezentate la sesiunea naţională „Cercetarea ştiinţifică în sprijinul perfecţionării învăţămîntului şi educaţiei în şcoala de cultură generală, Didactica şi educaţia", Craiova, 1969, p. 522—526.

prin munca școlară insuficient de bine orientată în această direcție și prin absența metodelor adecvate de educație artistică. Diferențe de vîrstă în receptarea artistică ne-au apărut și în cercetările efectuate la Muzeul de artă. Astfel la proba de alegere am obținut diferențe semnificative între preferințele elevilor adolescenți față de preadolescenți în ceea ce privește alegerea tablourilor lui Luchian, diferențe aproape semnificative în preferințele pentru Andreescu și nesemnificative în preferințele acelorași categorii de elevi, pentru lucrări de Grigorescu. Apar diferențe, după cum ne puteam aștepta și în tablourile alese : astfel 26,6% elevi adolescenți față de 9,5% preadolescenți preferă *Portretul Mariei Nacu,* în vreme ce *Atacul de la Smîrdan* este preferat de 6,6% adolescenți și 19% preadolescenți. În formularea acestor preferințe se întrevede interesul subiecților în funcție de particularitățile vîrstei și de cunoștințe. În timp ce *Portretul Mariei Nacu* exprimă caracteristica vîrstei adolescentine, *Atacul de la Smîrdan* implică o compoziție narativă, mai direct gustată de preadolescenți. Există unele diferențe și în caracteristicile descrierii tabloului preferat sau a unui tablou impus de experimentator dintre cele urmărite în galerie pentru a fi descris, deosebiri exprimate în caracterul mai analitic al descrierii realizate de preadolescenți, față de adolescenți [1].

Gradul de cultură — generală și artistică — reprezintă — evident — o altă variabilă ce influențează procesul receptării artistice. R. Francès, în urma rezultatelor obținute de diferiți cercetători (Miss Bulley — 1934, J. Cattell — 1918), conchide că cultura artistică determină o superioritate în alegerea criteriilor de apreciere a operelor de artă în raport cu cultura generală ; la nivele de cultură generală egale apar diferențe de gust provenite din cunoașterea artistică. Experimentele efectuate însuși de R. Francès au permis concluzia că cultura artistică prelungește efectele culturii generale, accentuînd însă diferențele.

---

[1] S. Marcus, Anca Dabija, *Unele observații privind receptarea operelor plastice la elevi*, „Revista de psihologie", 1971, nr. 2.

Un sondaj realizat de autorii prezentului studiu printre elevii care frecventează lectoratul de la Muzeul de artă al Republicii, ne-a relevat că dintre 123 de elevi adolescenţi 80% au mai vizitat acest muzeu, iar 69% cunoscuseră şi alte muzee de artă, în vreme ce dintre cei 58 preadolescenţi interogaţi, doar 52% au vizitat Muzeul de artă şi alte muzee. Această situaţie şi-a pus amprenta pe diferenţele individuale şi de vîrstă în alegerile şi motivările preferinţelor acestor subiecţi.

Există unele încercări de considerare a publicului în funcţie de nivelul experienţei artistice. Astfel N. Pîrvu împarte publicul în : „cei mai modeşti şi nepregătiţi spectatori care pornesc în prima etapă de la „poveste", de la „subiect", de la „despre ce e vorba" în acest tablou sau în această simfonie ; snobii pornesc, de obicei, de la aspectele formale, pe care le interpretează confuz şi subiectiv. Spectatorul mijlociu porneşte de la elemente asociative, de la reprezentările pe care i le trezeşte opera artistică. Pentru aceştia, ea devine, de fapt, un pretext de retrăire a unor vechi conţinuturi sufleteşti" [1]. Desigur că la această tipologie se alătură „specialistul". Alţi autori delimitează publicul după criteriul gradului de identificare afectivă cu obiectul percepţiei. R. Müller Freienfels [2] împarte amatorii de artă în spectatori (Mitspieler) care se confundă cu conţinutul emoţional al operei de artă, şi spectatori care contemplă (Zuschauer), menţinînd o distanţă între ei şi operă şi manifestînd o stăpînire de sine critică şi rece. Luînd în discuţie această tipologie, Mihai Ralea consideră că „de obicei oamenii simpli, naivi, lipsiţi de cultură estetică, deci aceia care nu cunosc specificul trăirii estetice, sînt înclinaţi a se lăsa confundaţi cu „subiectul" operei şi au sentimentul că trăiesc aievea conţinutul ei. Aceştia nu execută o judecată estetică" [3]. Desigur că o identificare totală din punct de vedere afectiv cu obiectul de artă poate îndepărta receptorul de o analiză critică, dar nu trebuie să considerăm

[1] N. Pîrvu, *op. cit.*, p. 37.

[2] R. Müller Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. I, p. 66.

[3] Mihai Ralea, *Explicarea omului*. Ed. Cartea românească, F.A., p. 207—208.

nici actul judecății estetice ca fiind golit de trăire afectivă. Unitatea vieții psihice presupune o strînsă interacțiune între conduita cognitivă și cea afectivă și nivelul culturii artistice poate să determine accentul pe care contemplatorul îl pune preponderent, fie pe latura cognitivă, stăpînind astfel latura afectivă, fie pe trăirea emoțională în detrimentul judecății critice.

Ultima direcție pe care intenționăm s-o analizăm constă în prezentarea unor aspecte privind receptarea operei de artă modernă. O serie de cercetări publicate de colective mixte de specialiști urmăresc să explice esența mutațiilor ce se produc în mecanismul receptării operei de artă modernă, mai ales nonfigurativă, în comparație cu receptarea operei de artă figurativă.

Arta abstractă ridică probleme interesante în legătură cu semnificația : este o artă a non-semnificației sau totuși semnificația există sub forme mai mascate ? Literatura psihologică pare că este de acord că receptorul, omul contemporan, aflat în fața unei picturi abstracte, încearcă o anumită emoție. Dar semnificația emoțională a unei asemenea lucrări trebuie considerată ca fiind rezultatul unei configurații complexe de forme, culori, dispoziție a culorilor etc., sau rezultatul acțiunii lor separate ? Sînt cunoscute experimentele lui Poffenberger și Barrows [1] de apreciere a semnificației unor simple linii curbe orizontale, verticale etc., ale lui Wexner, ale lui Wright și Rainwater [2] de asociere între adjective și culori în vederea verificării faptului dacă o culoare izolată poate avea o semnificație stabilă. Peste 50% din subiecți asociază culorii galbene grupul de adjective „voios, vesel, jovial".

Dacă se arată picturi abstracte unor persoane necunoscătoare în artă și li se cere să aprecieze semnificația lor emoțională, se constată că chiar persoane ce nu au

---

[1] A. T. Poffenberger, B. E. Barrows, *The feeling value of lines*, „Journal of Applied Psychology", 1924, 8, p. 187—205.

[2] Lois B. Wexner, *The degree to which colors (hues) are associated with mood tones*, „Journal of Applied Psychology", 1954, 38, p. 432—435 ; B. Wright, L. Rainwater, *The meaning of color*, „Journal of General Psychology", 1962, 67, p. 89—99.

privit niciodată serios o pictură abstractă, și care nu cred că acestea ar avea vreo semnificație, arată un mare acord cu semnificațiile emoționale propuse de experți (în sensul că o pictură abstractă poate fi „fericită", „viguroasă" etc.)[1]. Springbett[2] raportează asemenea rezultate pentru un număr mic de picturi abstracte apreciate după scările diferențiatorului semantic al lui Osgood.

Pierre Bourdieu și Alain Darbel, în lucrarea citată, demonstrează faptul că „lizibilitatea" unei opere contemporane variază după raportul pe care creatorul îl întreține într-o epocă dată, cu codul artistic al epocii precedente ; în funcție de aceasta apar perioade de ruptură temporară (fiind vorba de o inovație în artă, care rupe într-o anumită măsură cu tradiția) și de ruptură continuă, ceea ce este specific picturii moderne. Aceste perioade se reflectă diferit în receptarea operei de artă. „Transformarea instrumentelor de producție artistică precede necesar transformarea instrumentelor de percepție artistică și transformarea modurilor de percepere nu poate să opereze decît lent, pentru că înseamnă desrădăcinarea unui tip de competență artistică (produs de interiorizarea unui cod social, atît de profund înscris în obiceiuri și memorii care funcționează la un nivel inconștient) pentru a se substitui cu altul pentru care e nevoie de timp de interiorizare"[3]. Autorii conchid că în perioadele de ruptură, operele produse cu mijloace noi tind, din inerție, a fi percepute cu mijloace de percepere vechi, ceea ce presupune adeseori dificultate și chiar

---

[1] Sîntem de acord cu părerea lui Irvin L. Child (*op. cit.*, p. 869) că este o limită de a încerca studiul psihologic al semnificațiilor din arta plastică sau muzică doar prin semnificații exprimabile cu ajutorul cuvintelor, această metodă fiind străină mecanismului de dezvoltare al acestor arte : transpunerea directă a gîndurilor în forme vizuale și motorii. O încercare de depășire a acestei situații prin dezvoltarea unei tehnici noi de surprindere a semnificației unei opere de artă vizuală, în care o experiență nonverbală nu mai este tradusă printr-o descriere verbală, o face C. Alexander (*A result in visual aesthetics*, „British Journal of Psychology", 1960, 51, p. 357—371).

[2] B. M. Springbett, *The semantic differential and meaning in non-objective art*, „Perceptual and Motor Skills", 1960, 10, p. 231—240.

[3] Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *op. cit.*, p. 78.

repudierea acestor creații. Alți autori, printre care Robert Pagés [1], apreciază că arta nonfigurativă este mai esențializată, pe cînd cea figurativă păstrează o strînsă legătură, prin asociații intime între calitățile modelului și reprezentarea acestuia. Cercetările recente, efectuate în Canada de un colectiv mixt format din istorici de artă, muzeografi, sociologi și psihologi sociali [2], cu privire la atitudinea publicului față de arta plastică contemporană, ne oferă concluzii care conțin date privitoare la lipsa unei acomodări a consumatorilor de artă (eșantionul de populație ales este eterogen, cuprinzînd toate straturile sociale, categoriile profesionale etc.) cu operele plastice contemporane ; sînt mai mult apreciate picturile figurative, iar dintre acestea, acelea de largă circulație, intrate deja în patrimoniul artistic al publicului, pentru care există deja un fond aperceptiv.

După opinia noastră, și cu titlu doar de ipoteză, apreciem că mecanismul psihologic care intervine în receptarea artistică în cazul artei nonfigurative, este întrucîtva diferit de cel prezent în receptarea artei figurative. În vreme ce în receptarea operei de artă figurativă se produce un fenomen de suprapunere, de identitate între imaginea artistică zugrăvită de pictor în opera de artă și imaginea mintală a contemplatorului despre conținutul zugrăvit de artist în opera sa, fapt ce determină o identificare oarecum facilă a acestui conținut, în receptarea operei de artă nonfigurativă are loc un fenomen de „nepotrivire", de neadecvare a imaginii artistice cu imaginea mintală a privitorului, fiind necesară intervenția cu precădere a unui amplu proces de asociații, imaginație și gîndire. Creativitatea, activismul receptorului sînt solicitate în mai mare măsură de arta contemporană, decît de cea „tradițională". Aceste ipoteze pot căpăta, ca urmare a verificării lor experimentale, o reală importanță în legătură cu modificările de rigoare ce trebuie

---

[1] Robert Pagés, *La signification des conduites esthétiques comme regulateur d'art et d'action*, II-ème colloque international d'esthétique experimentale, 16—19 sept. 1966, Rimini.

[2] * * * — *Public attitudes toward modern art*, „Museum", 1969, vol. XXII, nr. 3/4, p. 125—181.

introduse în procesul educativ, sau de îndrumare a publicului larg, în vederea dobîndirii unui nou model de decodare a operei de artă. În același timp, ne alăturăm opiniei exprimate de André Verlon : „cu cît non-semnificația cîștigă teren în artă, cu atît omul devine mai străin de artă. Noul limbaj al formelor nu ridică nicidecum bariere de netrecut între arta modernă contemporană și om. Fără îndoială limbajul formelor noastre ar putea părea la început ininteligibil, deconcertant, dar limbajul se poate învăța, *atîta timp cît dorim comunicarea* (sublinierea noastră), în ciuda caracterului neobișnuit și nou al mijloacelor noastre de exprimare, avem dreptul moral de a aștepta ca graiul nostru să fie învățat pentru a putea fi înțeleși. Arta este gest de responsabilitate umană“ [1]

În legătură cu activitatea de educație a publicului, Herbert Read nota : „primul pas ar trebui să fie reorganizarea fundamentală a metodelor noastre de educație. Deși sîntem, pe drept cuvînt, dornici să sprijinim marea tradiție a culturii literare în această epocă a tehnologiei, ar trebui totuși să ne asigurăm că, astfel făcînd, nu poluăm cu erudiție și studii deșarte fîntînile cristaline din care izvorăsc esențialele noastre energii creatoare. Aceste fîntîni, săpate în structura umană, sînt rîurile neîntinate ale percepției și ale imaginației. De aceea, trebuie să concepem educația, în primul rînd, ca o cultivare a acestor activități senzoriale, ca educație estetică“. [2]

Acest aspect devine important și pentru creatorii de artă care prin descifrarea mecanismului psihologic al receptării artistice, își pot verifica, pe de o parte, forța de comunicare a producției creatoare și descoperi, pe de altă parte, căile psihologice de acces la public.

În acest fel, actul de comunicare artistică se poate realiza integral prin stabilirea relației bilaterale dintre emițător și receptor, ca urmare a interiorizării de către consumatorul de artă a codului inovator propus prin mesajul artistic al creatorului.

---

[1] André Verlon, *Marea punte*, „Arta“, 1970, nr. 6.
[2] Herbert Read, op. cit., p 139.

Succinta analiză prezentată a avut drept scop să atragă atenția asupra complexității mecanismului psihologic al receptării operei plastice. În actul comunicării artistice are loc o transmitere de informații de un specific anumit, de la creator la public, informații cuprinse în mesajul codificat al operei de artă. În relația aceasta consumatorul de artă suferă o triplă condiționare, una *valorică* oferită de nivelul calitativ al operei de artă, una *socială* în care sînt implicate mijloacele formative instituționale și de opinii cu care individul intră în contact și o condiționare *psihologică* în care este angajat întregul sistem cognitiv, afectiv și motivațional al personalității receptorului.

ANDREI STRIHAN

DESPRE NOŢIUNEA DE PARTICIPARE A PUBLICULUI

Noţiunea participării publicului presupune termenul de referinţă : spectatorul de teatru. Participarea este întotdeauna produsul unei stări de congenialitate, de concordanţă afectivă, raţională sau totală între public (înţeles aici ca o entitate nediferenţiată) şi spectacol. Participarea exprimă mai adînc şi complet decît noţiunea de receptare momentul joncţiunii dintre public şi imaginea scenică, cînd se realizează în fapt actul estetic, pentru că sugerează mai pregnant raportul de comuniune care se stabileşte între cele două categorii pomenite, inclusiv aprecierea valorică. „Fiecare component al spectacolului nu dobîndeşte valoare, forţă de sugestie, nu devine *fapt de artă* (s.n.), decît atunci cînd în sala de teatru are loc acel miracol de natură să însufleţească în aceeaşi clipă sute de spectatori" (Radu Beligan, *Primatul textului*, „Săptămîna", ian. 1971).

Noţiunea participării închide în sine întreaga istorie a artei spectacolului. Ea exprimă sintetic permanenţa convieţuirii teatrului cu publicul. Vremelnicele rupturi între cei doi termeni aflaţi în relaţie, natura acestui conflict, conflict declanşat de avansul dobîndit în urma mutaţiilor survenite fie în arta spectacolului, fie în sensibilitatea, gustul şi cerinţele publicului, pun în discuţie şi conţinutul participării.

Pentru a nu rămîne datori schimbărilor rapide ce se petrec în mentalitatea şi sensibilitatea publicului con-

temporan, teatrul încearcă să-şi primenească conţinutul şi modalităţile de expresie. În acţiunile teatrului remarcăm efortul de a se elibera de sub tutela împovărătoare a logicii aristotelice, care, subapreciind puterea de participare, îşi menţine publicul într-o nocivă pasivitate. Acţiunile teatrului modern sînt determinate de un alt sistem formativ şi de un alt complex genetic. Şi, deşi, depind în mai mare măsură de lumea simbolului, a parabolei, a metaforei concrete, vizuale şi auditive, solicită publicul, oricît de ciudat ar părea, la o participare mai intens intelectuală. Mă refer aici, în primul rînd, la cei ce profesează un teatru activ. Acest teatru se ridică, în mod justificat, împotriva teatrului plasat în afara problematicii acut contemporane, teatru ambiguu şi apologetic care transformă publicul prin influenţa-i obnubilantă într-o masă amorfă, indiferentă la tot ceea ce i se serveşte. „Dacă condiţiile obiective ale lumii se suportă şi nu se impun, scria Ralea, omul devine mic şi neputincios... Omul devine pasiv şi contemplativ, iar intelectualul se mulţumeşte să-şi trăiască viaţa în orgii de contemplaţie..." Socotind că teatrul angoaselor, al neliniştilor metafizice — teme specifice veacului nostru frămîntat — şi-a vărsat cu prisosinţă contribuţia la fondul de cunoaştere teoretică şi artistică, teatrul modern activ îşi întoarce privirile de la universul mic „în care domneşte contradicţia, antinomia, spaima sau neputinţa" (A. Camus) la universul mare, epic şi obiectiv, în creuzetul căruia se hotărăşte destinul individualităţilor. Acestea sînt motivele pentru care nu poate accepta formula de participare la nivelul senzaţiilor, preconizată de teatrul visceral. Teatrul visceral porneşte de la ideea că în civilizaţia de consum cuvîntul, prin uzare şi disimulare, nu mai poate mijloci comunicarea. În consecinţă, folosirea cuvîntului în teatru ar constitui un obstacol care impietează participarea publicului la actul scenic. Decretînd amurgul cuvîntului, sau acordîndu-i în spectacol o funcţie periferică, teatrul visceral proclamă, în schimb, domnia absolută a simţurilor. Magia simţurilor emise pe scenă trebuie să producă o stare identică spectatorilor. Mizînd pe puterea de seducţie a vizualului, partizanii teatrului visceral consideră scena drept teritoriu al unei

desfăşurări plastice şi fizice, prin excelenţă. Pentru ei a vedea (în accepţia artistică a termenului) înseamnă a vedea forme. Şi întrucît imaginea interioară poate fi receptată de public numai prin convertirea ei în gest şi mişcare, regizorul va face din actul gestual şi din mişcare o operaţie creatoare, un procedeu de comunicare, prin intermediul cărora încearcă să construiască o realitate care trăieşte numai prin vizualitatea ei. Din derivate, mişcarea corporală şi gestul devin determinante. Suveranitatea gestului, mişcării fizice şi plastice pune în umbră rostirea şi frazarea cuvîntului (forma cea mai apropiată de exprimarea gîndurilor). Contestînd polivalenţa expresiv-poetică a cuvîntului, teatrul visceral îşi manifestă implicit antipatia faţă de concept. Întreaga lui simpatie se îndreaptă spre concret, spre *arătarea* concretului fizic, a violenţei brute, nedecantate. O violenţă care, prezentată aşa cum există în realitatea pe care o cunoaştem, nepurificată de elementele întîmplătoare ale realităţii exterioare şi ale zonei interioare a simţurilor, are un efect mult mai puţin şocant decît în cazul în care ar fi fost amplificată, prin generalizare, cu forţa poetică a transfigurării artistice. „Căci aceste forme sensibile şi tonuri nu apar în artă numai pentru ele însele şi de dragul înfăţişării lor nemijlocite, ci cu scopul de a oferi, în această înfăţişare a lor, satisfacţie unor interese spirituale superioare, fiindcă ele au puterea de a trezi — din străfundurile conştiinţei — un acord şi un ecou în spiritul nostru. În felul acesta, sensibilul este *spiritualizat* în artă, pentru că în ea *spiritualul* se înfăţişează sensibilizat“ (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Ed. Academiei 1964, p. 45, vol. I). În spectacolele teatrului visceral, în care se acordă prioritate plasticii corporale, gestului şi violenţei fizice nedecantate, şi se neglijează forţa poetică a cuvîntului, neîncorporarea acestuia în metafora scenică, simbolul devine obscur, echilibrul metaforei fragil, comunicarea şi comuniunea diminuate. Publicul va *asista*, va *contempla* un frumos dar gratuit joc al imaginii vizuale şi va regreta că datorită alterării ideilor (transmisibile prin cuvînt sau sugerabile prin simbolul metaforei scenice) *participarea* i-a fost obturată.

Într-o asemenea montare opera dramatică e folosită numai în măsura în care ea sugerează posibilităţi de a fi transformată, prin mijlocirea mişcării fizice a actorilor, în imagini vizuale menite să şocheze nu intelectul publicului, ci sistemul lui nervos-vegetativ.

Violenţa polemică a unui spectacol nu se poate însă consuma numai la nivelul viscerelor, căci aşa cum spunea cîndva G. Călinescu „Creaţia artistică e o sinteză, depăşind... mulţumirea în planul senzaţiilor : fiind o manifestare superioară cerebrală, cea mai completă dintre toate, ca una ce este în acelaşi timp gîndire şi reprezentare". Un teatru care doreşte să fie de avangardă, activ şi îşi propune să dărîme poncifele şi anacronismul teatrului comod, toate lucrurile perimate pe care acesta le exprimă, poate disloca publicul, şocîndu-i şi violentîndu-i nu viscerele ci etajele superioare ale emoţiei, intelectul.

Teatrul nu este un joc al senzaţiilor pure, iar revitalizarea funcţiei sale programatic-sociale şi a legăturii sale cu publicul, nu poate avea loc, folosindu-se formule eliptice de idei, lipsite de forţa de şoc expresivă a ideilor. Teatrul violentării viscerelor, departe de a constitui un instrument de recuperare a individului din alienarea la care îl expune societatea modernă, joacă de fapt rolul de profet al paradisului pierdut, rămas să-şi strige în deşert neputinţa adaptabilităţii sale la mersul implacabil al istoriei. Omul viitorului apropiat, care se plămădeşte în spaţiul temporal prezent este mai puţin instinctiv... vibrează nu în modul nervos, ci în modul intelectual. Acest fenomen nu înseamnă dezumanizare, ci este — cum observa Mircea Maliţa — „o deplasare de accent, o sublimare, o elevare spirituală".

Teatrul care vrea să-şi refacă puntea de legătură cu publicul, cu alte cuvinte participarea publicului, trebuie să ţină seama de această realitate pentru a fi într-adevăr în consonanţă cu evoluţia *reală a individului.*

In hoc signo vinces !

CUPRINS

PROSPECȚIUNI ESTETICE

Dabija Condiționarea psihologică a receptării operei de artă Andrei Strihan Despre noțiunea de participare a publicului Henri Wald Omul și semnele Al. Tănase Destinul artei în civilizația modernă Octavian Barbosa Imagine și cultură Radu Sommer Abstracționism și comunicabilitate Marcel Breazu Obiectul și subiectul estetic Victor Ernest Mașek Angajare estetică, angajare socială Dumitru Matei Procesualitatea estetică a receptării artistice Adrian Rădulescu Două poziții ale publicului față de artă Mihai Nadin Publicul — a patra dimensiune a artei Radu Negru Accesibilitatea,